L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

15e Année - Nouvelle série N° 68 - Mai 1960

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 *fr.* (*N.F.* 14.) (*étranger :* 1.600 *fr. - N.F.* 16.) *à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 *fr.* (*N.F.* 2.) *l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de* 175 *fr.* (*N.F.* 1,75), *ceux des années antérieures au prix de* 100 *fr.* (*N.F.* 1.).

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*
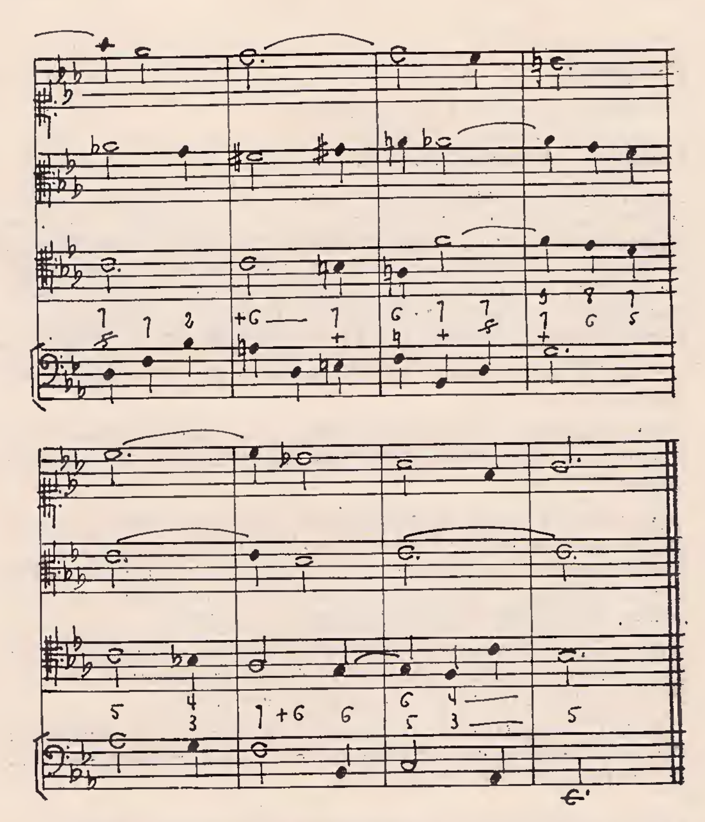
6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

HARMONIE
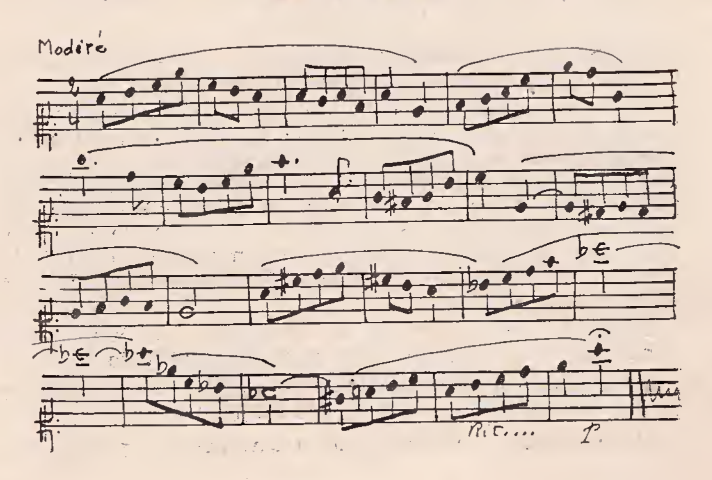
par M. DAUTREMER

Réalisation de la Basse donnée (1)



Cette leçon utilise fréquemment le chromatisme et l'enharmonie. Nous avons, maintes fois, commenté des réalisations semblables. Chromatisme et enharmonie permettent de parcourir, en quelques mesures, l'ensemble du domaine tonal. Les modulations se succèdent à un rythme accéléré, les équivoques tonales sont nombreuses. La réalisation des trois voix supérieures doit s'effectuer dans un esprit de sobriété. Pas de mouvements disjoints (ou à peine). Les résolutions exceptionnelles des accords dissonants toujours effectuées « au plus près » c'est-à-dire en s'interdisant tout mouvement disjoint inconsidéré.

Chant à réaliser



(1) Voir E.M. n° 67, avril 1960.

Florent Schmitt : *La Tragédie de Salomé*

par J. ROLLIN

Partition :

Durand Ed. (partition de poche).

L'auteur : Florent Schmitt.

né à Blâmont (Meurthe-et-Moselle) le 28 septembre 1870. Après des études secondaires (où il triomphait dans le thème latin !) faites parallèlement à l'étude des premières éléments de la musique, il vient d'abord au Conservatoire de Nancy, puis (en 1889) à celui de Paris où il travaille l'harmonie et l'écriture avec Th. Dubois, A. Lavignac, A. Gédalge et la composition avec Massenet et G. Fauré.

En 1900, il obtient le Grand Prix de Rome avec sa cantate *Sémiramis.*

Son premier « envoi de Rome », le *Psaume XLVII,* l'a placé (dès 1903) parmi les grands noms de la musique contemporaine.

Au travers d'une évolution qui présente tour à tour les traces du romantisme franckiste et l'influence de la subtilité debussyste, son style porte toujours l'empreinte d'une des principales qualités de l'auteur : la force, la puissance, ce qui laisse cependant place à l'ironie.

Son *Quintette* (piano et cordes), son *Psaume XLVII,* sa *Tragédie de Salomé, Salambô, Suite en Rocaille,* et son *Trio à cordes,* marquent bien cette évolution.

Il faut connaître encore, au moins : *Oriane la sans-égale* (ballet), *Suite sans esprit de Suite, le Petit Elfe-ferme-l'œil,* le *Quatuor de Saxophones.*

L'œuvre étudiée : LA TRAGEDIE DE SALOME.

Ecrite en 1907, elle a été composée peu après le *Psaume* et en même temps que le *Quintette.*

C'est une sorte de ballet, un « mimo-drame », écrit d'après un poème de Robert d'Humières, homme de lettres de valeur, à qui nous devons en outre des traductions de Kipling. A l'origine cette œuvre fut écrite pour orchestre réduit et créée le 9 novembre 1907 au Théâtre des Arts (sous la direction de Inghelbrecht). Ce n'est qu'en 1911 que la musique seule, réorchestrée, en fut exécutée chez Colonne (le 8 janvier). Admise à l'Opéra, et entrée au « répertoire », la tragédie compta plusieurs interprètes fameuses, parmi lesquelles Ida Rubinstein.

L'argument (le poème en prose de R. d'Humières), placé en tête de la partition, peut se résumer ainsi :

Sur une terrasse du palais d'Hérode, face au mont Nebo, rêvent Hérode et Hérodias, abîmés dans des pensées diverses où l'envie le dispute à la luxure. Salomé se pare de bijoux. Hérode la poursuit et lui arrache ses voiles. Jean paraît alors et la protège. Sur un signe d'Herodias, les bourreaux l'entraînent et rapportent bientôt la tête du prophète sur un plat d'or. Salomé s'en empare et la précipite dans la mer qui se teinte de sang. Tous s'enfuient. Salomé reste seule, évanouie.

Revenue à elle, elle voit se multiplier les têtes, menaçantes, et tandis qu'elle tente de fuir, éperdue de terreur :

« La chaîne entière de Moab s'embrase. Tout s'abat sur la danseuse qu'emporte un délire infernal ».

Musicalement, cet argument a enfanté les parties suivantes : *Prélude - Danse des perles - Les Enchantements sur la mer - Danse des éclairs - Danse de l'effroi.*

Nous étudierons ici : *Prélude, Danse des perles.*

Prélude.

Une terrasse du Palais d'Hérode, dominant la Mer Morte.

Les monts de Moab ferment l'horizon, roses et roux, dominés par la masse du Mont Nebo d'où Moïse, du seuil de la Terre Promise, salua Chanaan avant de mourir.

Le soleil est à son déclin.

Faut-il chercher une correspondance étroite entre cet argument et la musique et attribuer à tel thème précis l'intention de représenter le Palais d'Hérode, les monts de Moab ou le soleil à son déclin ? Nous ne le croyons pas.

Une atmosphère générale de mélancolie alliée à un certain caractère mystérieux et aboutissant parfois à une puissance presque menaçante, voilà ce qui se dégage de ce Prélude, qu'il prétend ou non être descriptif.

Fl. Schmitt, l'ennemi, assurait-il, des formes préétablies, suit ici un plan très clair de mouvement de sonate à 2 thèmes :

Le thème principal (A) est tout d'abord esquissé aux violoncelles et contrebasses qui murmurent p. sur interventions discrètes des cors et de la timbale; puis il est exposé dans toute sa longueur et sa mélancolie par le cor anglais sur un accompagnement très doux et d'une grande richesse harmonique, des cordes. Après de subtiles enchaînements, sur une pédale de tonique (fa), cet accompagnement arrive enfin à affirmer le ton initial de fa m., qui malgré de nombreuses équivoques, est celui de ce *Prélude* (p. 4). A la 3e mesure de (1) le cor anglais, exécutant une tenue de tonique, donne la parole à la flûte qui exécute un court dessin. Celui-ci, dans la suite de l'œuvre, fera partie constitutive du thème (v. p. 17) et n'est autre que la réplique d'un fragment du thème A (2e mes. de 1). Après une reprise de la tête du thème A (1re mes. de A) par les violons et altos (p. 4) sur accords des cors et flûtes, le cor anglais fait entendre un élément nouveau du thème A (n° 2 p. 5) et nous assistons à un court dialogue des clarinettes, cor anglais et hautbois qui se renvoient le petit motif que la flûte avait déjà mis en évidence et constituait la 2e mesure (après n° 1) du thème A.
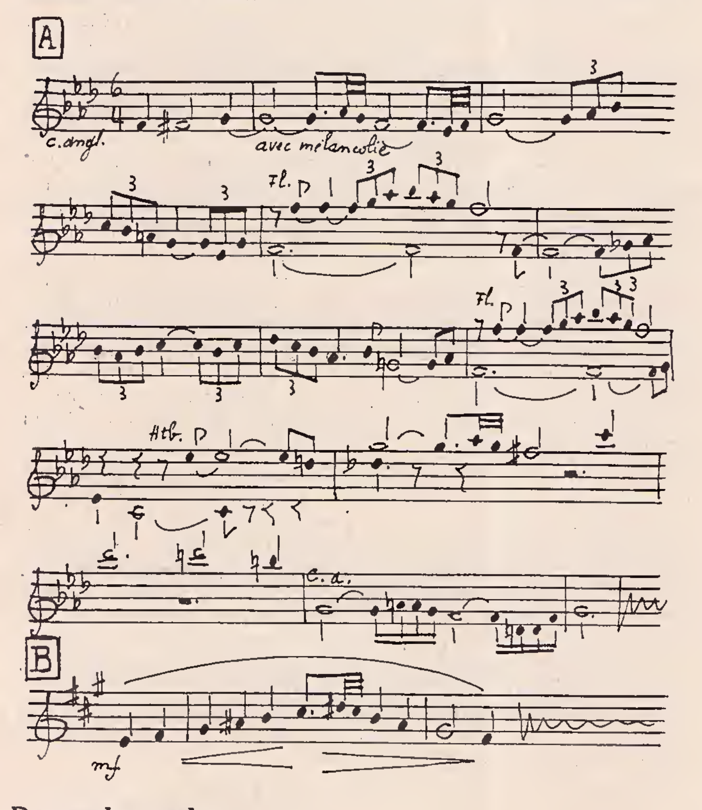
Une légère animation s'empare de l'ensemble et, après de rapides gammes ascendantes des violons puis des bois, une descente générale des bois empruntant sa matière à l'élément rythmique le plus caractéristique du thème A (le groupe des triples-croches) crée une ambiance agitée. Bientôt calmée, elle aboutit à une tonalité de la Majeur que Fl. Schmitt, selon son habitude, rend tout d'abord aussi équivoque que possible. Le rythme 6/4 qui accompagnait le thème A se continue encore et est confié aux cors et harpes, et bientôt s'élève à la flûte, en canon avec les cordes, le 2e thème B, auquel un mouvement tout d'abord ascendant semble devoir donner un caractère de douce espérance, mais qui retrouve avec son groupe de triples-croches et sa chute, la mélancolie du premier thème. Ce thème B passe à divers instruments, toujours en canon avec un autre groupe; p. ex. : flûtes et clarinettes (p. 9), violoncelles, trompettes en sourdine et bassons (p. 10 n° 4), clarinettes b et bassons et violoncelles (p. 11).

L'ensemble s'anime et croit en intensité; l'élément rythmique en triples-croches, habilement exploité, s'émeut,

puis se calme (violons et altos, p. 12) et la tonalité de do Majeur, plus affirmée à la clef que réellement, fait réapparaître l'ambiance du début (sur accords des bois et des cors). Le rythme des batteries à 6/4 fait place à un rythme semblable mais auquel des liaisons apportent un caractère de grande douceur (n° 5, p. 13); un court développement enpruntant sa matière au thème A ramène habilement les 4 bémols au ton initial.

Bien que le thème A soit repris à nouveau, nous trouvons une ambiance bien différente du début, et cependant nous devons voir là une exacte réexposition (comme dans un mouvement de sonate). Mais le thème A apparaît maintenant aux violons, altos et bois, amené *ff* par une gamme ascendante et impétueuse des cordes et bois. Un contre-sujet apparaît aux basses et les sextolets des harpes ajoutent à l'agitation, bien que le mouvement « lent » du début ne soit pas modifié à la lettre (p. 16, n° 6).

Après un frémissement des cordes (trilles) accompagnant l'énoncé du thème A, le même dessin mélodique utilisant le rythme en triples-croches remarqué dans l'exposition (comparer p. 7 et pp. 23-24), amène la réexposition en fa Majeur du thème B (n° 8, p. 24) par les premiers violons (en sourdine). Cette fois des éléments empruntés au thème A et confiés au hautbois l'accompagnent et dialoguent avec lui, dialogue facilité par le dessin rythmique en triples-croches commun aux deux thèmes. Après plusieurs équivoques tonales, rendant difficile l'analyse, mais d'une grande richesse, le thème A est repris sans les premiers violons, pp, mais il disparaît, semble se désagréger et finalement expire doucement aux basses, recréant la mélancolie du début.



Danse des perles.

Des flambeaux éclairent la scène.

Leur lumière arrache des étincelles aux étoffes et aux joyaux qui se répandent hors d'un coffre précieux.

Hérodias, pensive, y plonge les mains, puis élève des colliers, des voiles lamés d'or. . . . .

Salomé, comme fascinée, apparait, se penche, se pare, puis avec une joie enfantine, *esquisse sa première danse.*

D'un mouvement « assez vif », il adopte l'allure d'un scherzo : plus l'esprit, d'ailleurs, d'un entrain qui atteint à la frénésie vers la fin, que la structure, quoique un souci de construction se manifeste tout au long de cette première danse.

Un thème, unique à la vérité, quoique revêtant deux caractères différents, sert de base à l'ensemble (thème A), que le rythme en soit légèrement modifié (par la liaison des deux premières croches) et le thème B apparaît, assez différent de A dans son esprit, quoique issu de lui. Un contre-sujet indépendant l'accompagne (C).

C'est sur ces matériaux que Fl. Schmitt a bâti cette danse d'un rythme hallucinant.

Le plan de cette partie est le suivant :

Exposition du thème A, puis du thème B avec son contre-sujet C (n° 11, p. 30 à p. 43).

Reprise de cette exposition avec quelques modifications (n° 19, p. 44 à 60).

Coda utilisant le thème A et quelques éléments conclusifs (trilles) (n° 27, p. 61 à la fin p. 69).
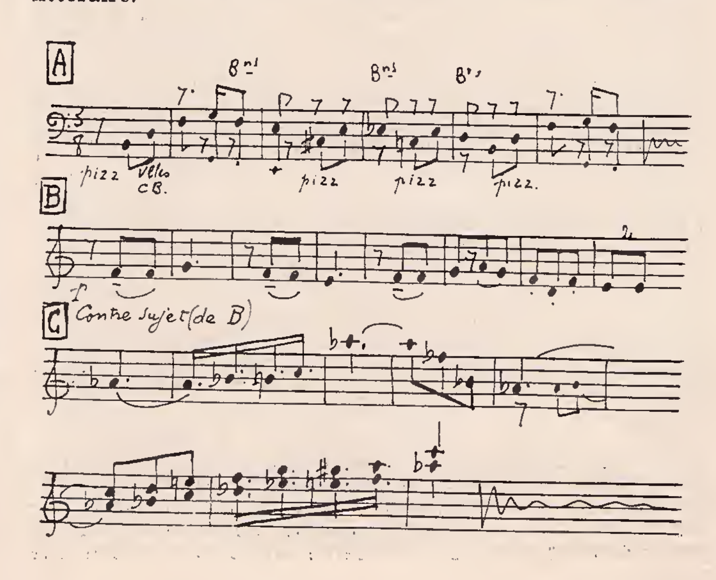
La richesse de l'orchestre et quelques modulations nouvelles mises au service d'une harmonie constamment renouvelée suffisent à faire de cette reprise un passage entièrement nouveau pour l'oreille.

1re *Exposition des deux thèmes.*

Le thème A est exécuté en dialogue, par les pizz. des violoncelles et contrebasses et les bassons jouant à l'octave, les harpes ponctuant les temps forte. Progressivement entrent les altos, puis les violons, enfin les bois, cors et trompettes, et le thème est à nouveau exécuté par les pizz. des seconds violons et les clarinettes. L'orchestre croît en intensité et après (n° 13) un petit développement tiré de la tête du thème A (les 3 premières croches), puis de la deuxième mesure de ce même thème, le thème B est exposé par les violons à la tierce. Bientôt il passe aux cors et (n° 15 plus calme) les violons l'accompagnent du contrechant C.

L'auditeur suivra aisément les réapparitions des 2 thèmes et en admirera l'intérêt croissant, qui atteint son paroxysme à partir du n° 30 (très vif, toutefois sans exagération) (*sic*).

Les élèves resteront rarement indifférents au dynamisme de cette partie de l'œuvre et peuvent même être intéressés par la musique seule, indépendamment de tout secours littéraire.



J. Albeniz : Ibéria

(EVOCATION - EL PUERTO - FÊTE-DIEU A SÉVILLE)

par A. GABEAUD

Musicographie :

Biographies d'Albeniz : H. Collet, Jankélévitch, Laplane.

Enregistrements :

Piano : Ibéria (Intégral).

Y. Loriot : (2 disques) 30/33 VEGA C 30 A 127-128.

José Falgarona - VOX PL 9212.

(avec Navarra) : Queral (2 d.) 30/33 DUC. LPG 8557-8558.

Orchestration Arbos (Evocation - Fête-Dieu - Triana - El Puerto - Albaïcin).

Orch. Argenta (avec Turina) 30/33 DEC. LXT-2889.

Poulet : 30/33 ODEON : ODX-137.

Lamoureux : 25/33 PHIL. N-00.699.

Dorati 30/33 : MERCURY 50-146 (avec Vie brève de Falla).

Rosenthal : 30/33 VEGA C 30 A 193 (avec Le Tricorne).

CONSIDERATIONS GENERALES

Ecrite entre 1906 et 1908, on peut dire que la suite *Iberia*, qui comprend 12 pièces pour piano, réparties en 4 cahiers, fut la dernière œuvre achevée d'Albeniz. Celui-ci mourut le 18 mai 1909 à Cambo, près de son Espagne aimée dont il avoue une telle nostalgie dans ses ultimes compositions... Virtuose du clavier lui-même, il écrivit beaucoup pour son instrument, y introduisant de nombreuses difficultés d'apparence parfois insurmontable, et peut-être avec un peu de malice, il destina les pièces les plus ardues (d'*Ibéria*) à la pianiste *Blanche Selva* (interprète dévouée de ses œuvres) lui disant lui-même : « J'ai écrit cela pour voir tes petites mains *bibeloter*... » lorsqu'elle se récriait devant les multiples embûches parsemées sur le papier à musique écrit à l'*encre rouge*...

Le 1er cahier, qui fait l'objet de notre étude, composé en 1906, fut présenté par Blanche Selva, à la salle Pleyel, le 9 mai 1906. La pianiste française et l'Espagnol Joaquin Malats contribuèrent beaucoup à faire connaître « Ibéria » au monde musical. D'autres exécutions suivirent : à la *Société Nationale* à Paris, le 8 février 1908, à Madrid, en 1909, etc. Entre temps, le trio de luthistes espagnols (Barrios, guitare; Alvear, luth; Devalque, mandoline) fit une transcription pour instruments à cordes pincées et joua « Ibéria » à Grenade, Saint-Sébastien, Londres en 1908. A mesure de leur parution, les autres cahiers tentèrent, peu à peu, de nombreux concertistes de valeur, citons: Ricardo Vinès, José Iturbi, Marguerite Long... Si certains virtuoses se montraient encore effrayés ou réticents, la critique fut presque unanime à louer cette musique si neuve. Paul Dukas traite l'auteur de « poète ébloui par la nature » et Debussy écrit : « Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est de quelqu'un qui en a vu, entendu, jusqu'à les faire passer dans sa musique, sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation ». C'est en lui-même qu'Albeniz retrouve l'âme espagnole et la pensée dont il est imprégné. Tout en prenant place dans le mouvement nationaliste manifesté un peu partout, en ce début du XXe siècle, et dont les protagonistes s'appuient sur le trésor populaire de chaque pays, l'Espagnol Albeniz demeure profondément original et présente une œuvre personnelle qui ne peut se confondre avec aucune de celles des contemporains et compatriotes, notamment cette « Ibéria » où, comme le constate Debussy, « il jette généreusement la musique par les fenêtres... »

L'écriture est très soignée, d'un aspect chargé qui rend la lecture difficile; l'auteur s'en rendit compte et faillit détruire les manuscrits, les jugeant inexécutables, et c'est avec émotion qu'il remerciait la « chère Blanche Selva » pour le dévouement déployé à jouer et répandre ces œuvres de haute virtuosité... Blanche Selva eut l'honneur de déchiffrer les manuscrits à l'encre rouge, parfois elle déclarait : « C'est injouable ! » à quoi Albeniz confiant rétorquait : « Tu les joueras... il n'y a rien d'inutile, tu le verras plus tard... ». La virtuose, en corrigeant les épreuves de « Triana », simplifia quelques passages, mais l'a profondément regretté. C'est un peu à Albeniz qu'elle doit l'idée de certaines réformes dans la technique du piano, devenue insuffisante pour interpréter la musique moderne. Ces réformes parurent d'abord inutiles, excentriques et suscitèrent de violentes critiques, réprobations et oppositions; il faut dire que leur présentation se montrait parfois un peu désordonnée et encombrée d'éléments d'aspect hétérogène, ce qui n'était pas fait pour rallier les « traditionnalistes ». Blanche Selva était une enthousiaste qui suivait ses impulsions jusqu'au bout... Cependant ses idées faisaient leur chemin, d'autres pianistes les adoptaient, et peu à peu, elles s'introduisaient dans l'enseignement pianistique. Les exécutants y acquirent une facilité plus grande pour jouer les œuvres contemporaines et même certaines pièces anciennes, telles les Sonates de Scarlatti. Comme au temps de Liszt, les nécessités nouvelles du toucher amenèrent les facteurs à certains perfectionnements de l'instrument : le clavier devient plus souple, plus obéissant, on peut d'un simple effleurement « faire parler » la touche; le degré d'enfoncement donne des nuances ou sonorités différentes permettant d'obtenir, au piano, des superpositions de « plans » sonores comme à l'orchestre; à ceci, on peut ajouter une répercussion plus rapide de la touche...

L'écriture d'Albeniz rappelle souvent celle de *Scarlatti* : croisements, écarts, sauts périlleux qui exigent une grande adresse chez l'exécutant. A côté, se manifeste un enrichissement harmonique extraordinaire : modulations éloignées, enharmonies, parfois : atonalité ou polytonalité. Les thèmes sont très espagnols, par leurs contrastes, leur véhémence; les parties intermédiaires ont une grande importance, et ne contiennent rien de trop, car le contrepoint en est admirablement écrit. Les accents rythmiques, très marqués, souvent déplacés, contrariés dans les parties superposées, donnent beaucoup de vie et de mouvement à l'ensemble. Les tonalités sont souvent des *modes* anciens : mineur ou majeur, *sans sensible*.

La forme, très simple, le plus souvent près du rondo ou du lied ABA' avec 2 thèmes s'opposant; chaque phrase se développe et à chaque retour, le développement diffère, croissant en intérêt et en vie. S'il y a raffinement d'écriture, ce que l'on constate facilement, tout paraît à l'audition tellement spontané, tellement naturel et simple, que ces œuvres sont comprises et assimilées assez vite, ce qui explique leur popularité.

Certaines pièces, dont les trois que nous allons analyser,

ont été orchestrées par Arbos et figurent souvent aux programmes des concerts. L'orchestration en est adroite, tirant parti de l'écriture et fait bien ressortir le caractère des thèmes et de leurs subordonnés.

ANALYSE

I. Evocation.

Sorte de paysage, d'ambiance andalouse... une danse lointaine... La pièce peut se diviser en 3 parties : A) thème développé, B) milieu avec nouveau thème, A') 1er thème suivi du 2e résumé, en somme : *forme-lied.*

A) Exposition du 1er *thème* (1): danse (fandango). Rythme inégal, accompagné de syncopes. Le thème se continue avec des ornements (mes. 11) et reprend son rythme, un nouveau dessin (mes. 27) vient le compléter, gardant le rythme, mais abandonnant les syncopes de l'accompagnement, s'estompe dans l'aigu avec un accord dissonant très doux; petit conduit (mes. 47).

B) *La copla* 2e *thème,* de style populaire (mes. 55), commence comme celui de la mes. 27 et s'orne de mélismes (mes. 57), module vers *sol bécarre* et les *dièses,* puis s'achève sur une pédale de *la bémol*; autre petit conduit (mes. 95) après un passage en tons entiers (mes. 91), ce petit conduit, sur une pédale de *ré bécarre,* ramène le début (mes. 103).

A') *Retour du thème* initial (1) sur une tenue de *mi bémol,* sans ses annexes, mais complété du 2e thème (péd. de *la bémol*) amenant un accord lointain (*si mineur*) qui lutte avec le mélisme (mes. 137), il conclut et aboutit à l'accord parfait surmonté d'une appogiature de 9e, non résolue...

II. El Puerto.

Style andalou-gitane. Danse : sorte de « polo » : danse andalouse assez vive, en 3 parties à 2 thèmes :

A) Un *rythme ternaire* (de la danse) s'établit dès le début, sur une pédale de tonique assez prolongée. Un dessin (2) sautillant (mes. 11) va se développer très joyeux (la pédale dure 40 mesures). Mesure 41, des grattements de guitare (secondes mineures) très andalous, avec des contretemps, servent de transition (comme dans une sonate).

B) *Un* 2e *thème* (mes. 54), très souple, sur la pédale de Tonique (*ré bémol*) avec des appogiatures, des syncopes accompagnantes, figure une « Seguiriya gitana ». Ce 2e thème n'est pas très précis ni très long.

Développement où dialoguent les 2 thèmes : Thème A (2) seulement la 1re période, (mes. 74), coupant le 2e thème qui reprend (mes. 78) toujours sur la pédale de *ré bémol*; modulation brusque en *fa dièse* (avec un *mi bécarre*), amène la suite du 1er thème, qu'interrompra le 2e en *si majeur,* le dialogue continue, avec d'autres éléments plus agités (sur une pédale de *si bécarre* (modul. de ce développement : *ré bémol, fa dièse, si bécarre, mi bécarre*). Le ton est presque toujours pris en dominante, ce qui donne une allure de 7e mode ancien. Mes. 107 : le Thème (2) essaie un retour en *ré bémol,* et provoque des harmonies altérées qui arrivent à un passage en tons entiers.

A') *Thème initial* (mes. 121) entier, fort avec des arpèges et sa pédale de *ré bémol,* il se développe différemment avec des contretemps, des syncopes, et des altérations, suit une première phrase concluante (mes. 155), puis une vocalise (en haut) typique (mes. 170), tout s'efface et s'éteint progressivement.

III. Fête-Dieu à Séville.

Pièce à tendances descriptives : la procession traditionnelle avec ses tambours, ses musiques populaires, ses improvisations. La forme générale, basée sur 2 thèmes, dont l'un revient comme un refrain s'apparente au *Rondo,* mais uniquement sur les 2 thèmes.

A) *Prélude* : tambours, *Refrain* : lointain (mes. 9) dont les accents sont soulignés par des accords secs (guitares, tambours) parfois dissonants ou agressifs. Après un passage différent (mes. 32) le thème est repris (3) (mes. 41) dans l'aigu, plus scandé (la procession se rapproche...), suivi d'une sorte de développement avec des chromatismes, des modulations éloignées, des accents déplacés ou ajoutés, de plus en plus bruyant puis redoublé à l'octave (mes. 47 à 71). On aboutit à la frénésie (mes. 72) avec de grandes difficultés introduites par les alternances de mains qui martèlent les accords. On arrive en *fa dièse majeur* (mes. 84).
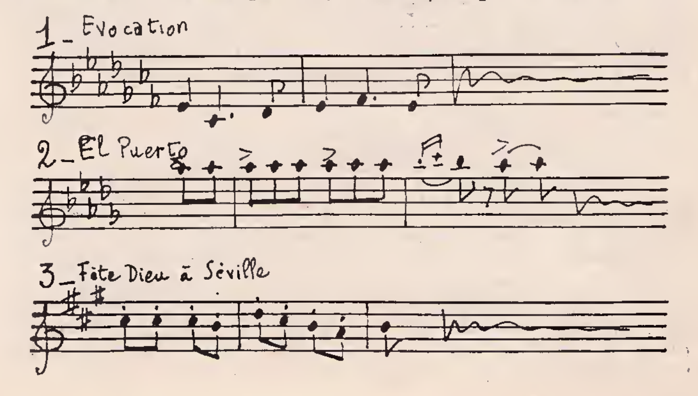
B) En bas, une 3e portée dont les mesures sont doublées (à 4/4) pendant que les portées d'en haut toujours en mains alternées demeurent à 2/4. *Un nouveau thème* s'installe sur cette 3e portée, de style populaire, en valeurs larges ornées par moments d'un mélisme (v. mes. 96, nous comptons les mesures des 2 portées d'en haut). Ce thème très large rappelle la *Saeta* improvisée sur le passage du cortège, et qui passe de balcon à balcon. Il est surmonté des pizzicati *FFFF.* (Avec les basses qu'il faut accrocher avant les notes du chant, les mains alternées, ce passage est particulièrement difficile et fatigant... pour les exécutants, et ce n'est pas fini !...) Le chant se développe librement, dans la joie, et la force, atteignant son point culminant avec une modulation en *sol majeur* et le retour au ton (mes. 110 à 122), puis il s'éloigne peu à peu avec son entourage aussi chargé. Il est ralenti, coupé d'arrêts et se termine sur d'ultimes triolets, très espagnols, très lyriques, modulant et prenant une tournure orientale (v. mes. 144 à 190) s'étalant avec le regret de quitter la scène...

A') Le thème initial (3) revient, très doux (mes. 192) dans le grave, toujours léger et sautillant, se développe, reprenant de la force en modulant, coupé de sursauts, et pointé d'accords secs.

B') Et revoici la frénésie (mes. 216) avec FFF, les mains alternées, puis le thème de la « *Saeta* », cette fois en *si majeur* avec *FFFFF.* L'agitation reprend, tumultueuse; on module et ceci aboutit, après une fanfare (mes. 242) à un passage trépidant dont le dessin va lutter avec le début du thème A. Grand développement, joyeux, du même thème avec de nouveaux contrepoints.

A") Le dessin (3) initial se met à 3/8, changeant de rythme (avec FFFF). Tous les premiers temps sont appogiaturés (mes. 288 à 304); le voici en octaves, souligné d'accords arpégés, il s'arrête sur un accord de 7e diminuée FFFFF prolongé 5 mesures (le mouvement est très vif).

CODA : Andante : sur des accords graves, très longs, et descendants (*fa dièse, mi, ré bécarre, do bécarre, fa dièse*), un nouveau thème : *chant improvisé,* s'étale en doubles octaves avec ses mélismes très andalous, il ralentit, s'éloigne comme en écho. Les harmonies se fondent et tout finit dans un calme parfait, il ne reste que le souvenir...



Y-a-t-il dans l'Enseignement du Solfège des Notions fausses ou périmées ?

EXPOSE de M. Olivier CORBIOT,
Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV

Aristoxène écrit : « Il règne dans la musique un ordre admirable. Mais on a pu l'accuser de désordre par la faute de ceux qui ont entrepris de l'expliquer ». Il ne faudrait pas non plus que ceux qui ont entrepris de l'enseigner donnent à leurs élèves une impression de confusion ou d'obscurité.

Nous essaierons de déterminer quelques notions fausses ou périmées que certains manuels diffusent encore de nos jours. On ne saurait douter de la bonne foi de leurs auteurs, ils se réfèrent à des ouvrages ayant paru au XIXe siècle, mais justement là est l'erreur.

1° Imprécision des mots TON, MODE, TONALITE.

— Le mot « TON » a de nombreuses significations; il désigne selon le cas un intervalle, un mode ou une « tonalité » : une gamme majeure ou mineure déterminée. Dans ce dernier cas la tonalité est la conjonction d'un « ton » et d'un « mode », mais alors le ton a une valeur de hauteur « plus ou moins absolue ».

— Quant au « MODE », il est ici « sentiment naturel de la hiérarchie des sons en vertu duquel ils nous paraissent ordonnés les uns par rapport aux autres ». Mais le mot mode a bien d'autres significations. La théorie des modes grecs est aujourd'hui très controversée par les spécialistes : il est dangereux d'y faire allusion sans précaution. De toute façon le mot « mode » a changé de sens au Moyen Age et en a pris de nouveaux, aujourd'hui abandonnés, par exemple dans la notation médiévale, la manière de diviser la longue. A partir du XVIIe siècle, il s'est restreint aux deux modes classiques, et reprend depuis un sens plus élargi. Au Congrès de Cologne en 1958, une commission présidée par M. Chailley a proposé, après discussion, la définition suivante : Tonalité : Mode de perception musicale selon lequel tous les sons sont compris, à une échelle d'observation donnée, par rapport à une finale conclusive unique, réelle ou virtuelle. Tonalité classique : Conception limitative de la tonalité dans laquelle les rapports de sons avec la tonique sont exclusivement définis par les fonctions qu'ils occupent dans les deux modes majeur et mineur, analysables par rapport à la basse fondamentale et aux accords construits sur chaque degré. En outre, principe d'architecture basé sur l'ordre de succession des basses fondamentales entre elles à l'échelle du fragment, et sur les rapports des toniques fragmentaires entre elles à l'échelle du morceau entier.

Signalons ici que, dans certains cas le mot « modulation » devrait être remplacé par « translation » puisqu'il n'y a pas toujours changement de mode.

2° TETRACORDE. « La théorie ancienne divisait l'octave en deux tétracordes. Cette division était fondamentale dans la musique antique, utile pour la théorie des modes grégoriens et des « muances » de la solmisation médiévale. Elle a perdu toute raison d'être depuis l'avènement de la musique harmonique, depuis un demi millénaire ». La gamme classique do sol do se divise depuis longtemps en pentacorde do-sol + tétracorde sol-do, et non plus en 2 tétracordes do fa sol do.

3° COMMAS. Souvent on lit « le ton est divisé en neuf commas ». Cette affirmation est erronée, voire absurde. Il y a autant de commas différents, et même davantage, que de systèmes acoustiques. Elle n'est vraie que dans le système de Holder, à qui on l'a empruntée, et ne s'applique qu'au ton de Holder différent du ton tempéré. Il n'y a pas de commas dans le système tempéré. Voir sur cette question l'appendice de R. Dussant dans la Théorie de Chailley-Challan (Leduc).

Cette notion, au demeurant beaucoup trop théorique, est à rejeter absolument. D'une manière générale d'ailleurs, la terminologie du solfège est trop abstraite et rébarbative.

4° LE TERME « NATUREL » choque de nombreux musiciens qui estiment que la note do dièse est aussi « naturelle » que la note « do ». C'est une survivance de l'ancienne solmisation, disparue au XVIIIe siècle : on appelait Hexacorde naturel ou hexacorde « par nature » celui qui ne comprenait pas de « si » et où la note « sol » correspondait à la lettre « G ».

5° En ce qui concerne la notation du rythme et des nuances, les manuels de solfège ne s'accordent pas toujours sur certains termes. La liaison devient liaison de prolongation, la liaison de phrasé devient « coulé », « coulé de liaison » ou « courbe de liaison », les termes « binaire » et « ternaire » ont été introduits par des solfégistes qui se refusent à juste titre à admettre les expressions « simple » et « composé ». Le chiffrage des mesures est la survivance de l'ancienne théorie des modes et prolations, disparue depuis longtemps, et ne répond ni aux besoins actuels, ni à la réalité. Il est très peu « parlant ». On constate un net progrès du procédé tendant à écrire en chiffres le nombre de temps surmonté du signe de l'unité : par exemple 2 et une noire pour 2/4, 2 et une noire pointée pour 6/8, etc. Le chiffre seul sous-entend la noire : ex. : 3 pour 3/4.

Signalons pour terminer quelques défauts véniels de la théorie traditionnelle, qui sont cependant gênants et irritants.

— Il est absurde de faire correspondre le quart de soupir à la double croche. La théorie Chailley-Challan avait proposé « potence », « double potence », etc. Le principe a dans l'ensemble été jugé bon, mais le terme peu heureux. Pourrait-on en trouver un autre ?

— La plupart des mesures font double emploi.

— La queue des notes est désignée par plusieurs termes haste hampe...

— Pour la forme du soupir, on enseigne toujours le « 7 à l'envers », alors qu'il a pris un autre tracé, généralisé depuis longtemps.

— La portée se trace de haut en bas et est numérotée de bas en haut.

— On écrit dièse ou dièze, clé ou clef.

— Le mot « armure » est barbare et impropre, armature est préférable.

... D'autres remarques pourraient être faites. *Il serait intéressant que les lecteurs de ce compte rendu fassent part de leurs suggestions.* Mais il faut bien considérer que les définitions ont une valeur actuelle : la meilleure est celle qui est le mieux comprise par la classe à qui l'on s'adresse, et à ce compte-là, le « meilleur » manuel n'est pas près d'être imprimé !

O. CORBIOT.

Bibliographie :

Jacques Chailley : Formation et transformations du langage musical : I. Intervalles et Echelles (C.D.U.)

A. Machabey : La notation musicale « Que Sais-je ? » (P.U.F.)

J.-J. Matras : Le son « Que Sais-je ? » (P.U.F.)

J. Chailley et H. Challan : Théorie complète de la musique (Leduc, éd.).

Discussion :

Après avoir, grâce à un appareil électronique, fait entendre plusieurs échantillons de « commas », M. Chailley a rappelé, en historien, à la suite de quelles démarches d'esprit aberrantes, en vertu de quelle « logique de l'erreur » les théoriciens de la musique se sont souvent contentés de recopier des ouvrages antérieurs, se référant à l'autorité de leurs auteurs sans se préoccuper de vérifier si cela s'appliquait à la musique de leur époque.

En guise de conclusion, le Directeur de l'Institut de Musicologie devait rappeler que, s'il est facile de prendre conscience des insuffisances, des défauts, voire des absurdités d'un enseignement, il est très difficile de lutter contre l'inertie des habitudes acquises : « Pour réaliser une réforme de quelque importance il faut, dit-il, au moins deux générations ».

Le mieux serait donc de commencer sans tarder.

C. GIROU.

L'Association Symphonique des Membres de l'Enseignement Public

Président : Robert Planel, Inspecteur Général de l'Enseignement musical

vous prie d'honorer de votre présence

LE CONCERT DE GALA

donné le **Mercredi 11 Mai à 20 h. 45**

SALLE GAVEAU

45, rue de la Boétie (Métro Miromesnil)

PURCELL : Didon et Enée (extraits)

Chorale des Ecoles Normales de la Seine

Direction : **M. Michel FLEURANT**

SCHUMANN : Concerto pour piano et orchestre

Soliste : Mlle Suzanne DULON

WAGNER : Lohengrin (extraits) - **Les Maîtres chanteurs** (extraits) - **Tannhauser** (ouverture)

avec le concours de

Mme Berthe Monmart - M. Louis Rialland - M. René Bianco

Mme Berthe Monmart - M. Louis Riallant - René Bianco

Direction : **André DELSARTE**

Places pour le concert : 2, 4, 5, 6 NF *Piano Gaveau*

Location. — 1. A la Salle Gaveau, 45, rue de la Boétie, Paris-8e. — 2. en écrivant ou en téléphonant à Mme Montu, 10, rue Roger-Girodit, Alfortville (Seine) - ENT. 22-19.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Lorsqu'au catalogue discographique, s'inscrivent des œuvres rares, il faut non seulement féliciter les éditeurs mais saluer l'événement avec joie. C'est le cas pour deux compositions de R. DE LASSUS : *Les Prophéties des Sibylles* (DISCOPHILES 530.001) et les *Psaumes de la Pénitence* (ARCHIV, 14129/130). A fort peu de choses près contemporaines, les deux œuvres répondent à une conception sociologique; « musica reservata » disait-on, c'est-à-dire musique réservée à un petit cercle d'auditeurs initiés. Les Prophéties furent écrites pour le marquis de la Terza, au service duquel se trouvait de Lassus vers 1550; les Psaumes étaient la propriété personnelle du duc de Bavière, Albert V. L'originalité de ces pages, leurs audaces se manifestant surtout par le chromatisme, leur style hardi, déclamatoire et suggestif, donnent la mesure de la science et de l'imagination du musicien et forment un langage neuf, inhabituel à l'époque; R. de Lassus en craignait l'effet produit et redoutait surtout le jugement de l'Eglise, raison pour laquelle les dates d'édition ne se situent qu'après 1580. Les Psaumes comportent une participation instrumentale qui ne saurait surprendre. Disons pour terminer que le plus grand respect de la vérité historique a présidé à la réalisation de ces enregistrements. La production ARCHIV s'agrémente d'une plaquette de 28 pages, elle donne une documentation fouillée et s'orne de reproductions artistiques précieuses. Du même R. DE LASSUS la messe à 6 voix « *Ecce nunc benedictus Dominum* » complète aux DISCOPHILES l'enregistrement des Prophéties. A ce franco-flamand, vous opposerez un sobre et sévère PALESTRINA, sachant se faire tendre et délicat avec quelques extraits tirés du *Cantique des Cantiques* (STUDIO SM, SM 33.58).

De Cl. LE JEUNE, ERATO réunit un ensemble polyphonique (EFM 42049) avec *Six Chansons* et le *Psaume XLV* « *du 3e mode* » sur un texte de Cl. Marot; voici une image captivante de ce musicien spécialiste des vers mesurés à l'antique, deux des pièces enregistrées en apportent une évidente preuve, deux autres offrent un curieux exemple de l'emploi d'un mode grec (*Qu'est devenu ce bel œil?*) et l'utilisation d'un choral (*Psaume XLV*).

Franchissant d'un bond plusieurs siècles, voici, tout près de nous, KODALY dont le *Te Deum*, s'il n'apporte pas le sens religieux inspiré à d'autres musiciens par un texte sacré, donne du moins une bien belle conception moderne de la louange de Dieu; musique révélant une écriture harmonique poussée, spécifiquement hongroise par ses rythmes surtout, pleine de couleur, dramatique et expressive. La seconde face du disque (VEGA, C 30 A 99) présente du même auteur deux œuvres populaires, non religieuses celles-ci, brillantes, colorées, richement orchestrées : les *Danses de Marosszek* et les *Danses de Galanta*.

Des quatre disques consacrés à la musique vocale profane, je ne sais lequel signaler particulièrement à votre choix, tant leurs richesses sont diverses. A la BOITE A MUSIQUE (LD 051) sous le titre « *Madrigali Amorosi* », MONTEVERDI, L. MARENZIO et G. DI VENOSA se trouvent rassemblés dans un ensemble de neuf madrigaux de 3 à 6 voix (soprano, fausset, ténor et basse) donnant toute la gamme des caractéristiques d'un genre si représentatif du XVIe siècle. Vous serez tour à tour charmés et étonnés par la fraîcheur mélodique, la profondeur de certaines expressions, la variété et la liberté de l'écriture; un beau disque en vérité respectant une interprétation sensible et délicate.

De BACH, VEGA (C 30 S 195) a retenu une cantate, la *Cantate nuptiale* pour soprano et orchestre, n° 210 « *O holder Tag* », successions de récitatifs particuliers et d'airs admirables de substance musicale.

Des quelque 300 lieder signés de BRAHMS, D. Fischer-Dieskau en interprète 20 choisis parmi une production s'étendant de 1851 à 1886; ce sont des pages charmantes remarquablement enregistrées par la VOIX DE SON MAITRE (FALP 557); un fascicule présente les œuvres enregistrées et en donne de délicates analyses.

Pour instruments seuls, tous les enregistrements de ce mois, à l'exception d'un seul consacré à la guitare, sont pour clavier (orgue, clavecin, piano). Pour l'orgue, HARMONIA MUNDI ajoute un bien beau fleuron à sa collection « *Anthologie sonore de la musique italienne* » avec un disque « *L'orgue à l'orée de l'ère baroque* » réunissant les noms de G. CAVAZZONI, A. GABRIELI, LUZZASCHI, G. GABRIELI, FRESCOBALDI, ZIPOLI dont on entend diverses pièces en ricercare, toccata, canzone; voilà une excellente occasion pour mieux approfondir une littérature prenante par son charme, déjà pénétrée de science. L'orgue utilisé, celui de Brescia, date de 1581, la restauration qu'il a subie respecte sa conception première (HMC 25109).

La marque VALOIS, elle aussi, offre au discophile des œuvres peu connues, des sommets cependant : la réalisation de l'œuvre d'orgue de BUXTEHUDE, digne du plus grand intérêt, devrait rallier l'adhésion de tous les mélomanes; l'occasion est unique de jouir d'un style que Bach admirait au point que l'on sait et dont, d'ailleurs, il s'est profondément imprégné; ce disque « Volume 2 » (MB 11) contient *Préludes et Fugues, Toccata et Fugue, Chaconne, Canzone* et l'étonnante *Passacaille en ré mineur*, toutes formes respectées dans leur structure, révélant un sens génial de la décoration, une imagination féconde toujours renouvelée. Il faut posséder ce disque, le plaisir artistique est grand, je vous l'assure. Le texte de présentation, un modèle de documentation dans sa concision, dont, soit dit en passant, certains présentateurs pourraient s'inspirer, se complète par une description fort utile de l'orgue Marcussen, celui de l'église du monastère de Soro, en Danemark; pour chaque morceau enregistré, les indications minutieusement données pour la registration donnent à l'auditeur le plus ignorant des choses de l'orgue, le moyen de suivre avec curiosité et intérêt tout ce qu'il entend, dans la couleur de l'époque, celle qui, d'ailleurs, s'appliquait à la littérature d'orgue depuis A. Gabrieli jusqu'à Bach. De celui-ci qui ne peut être oublié quand il s'agit d'orgue, DUCRETET (300 C 056) constitue un choix varié avec *Concerto, Préludes et Fugues, Chorals* qu'A. Reboulot interprète avec un art consommé et en musicien hautement cultivé. Parmi les chorals enregistrés, certains appartiennent à l'Orgelbuchlein, d'autres, à l'illustration du Dogme. Quant aux deux Préludes et Fugues, j'en conseille vivement la lecture et l'analyse, enrichissement certain surtout pour la fugue en la mineur. Et vous ne manquerez pas de penser à Buxtehude !

Pour le clavecin, un disque que vous trouverez chez HARMONIA MUNDI (HMC 25112), digne pendant de celui consacré à l'orgue, illustre la période baroque en Italie avec FRESCOBALDI, PASQUINI, DURANTE, D. SCARLATTI, PLATTI et des formes comme *Toccata, Divertissement, Sonate* et 24 *Partite* sur un thème de BERGAMASCA dont il fut déjà question à propos des Fiori Musicali de Frescobaldi. Encore un disque à ne pas oublier !

Amplement représenté, le piano occupe huit disques. De HAYDN la légère et pétillante *Sonate en Ré Majeur*, n° 37 charmera vos élèves et constituera un beau modèle d'interprétation pour les apprentis pianistes (VEGA, C 37 S 232), de BEETHOVEN, Schnabel (1882-1951) enregistra en 1933-34, chez la VOIX DE SON MAITRE, les *Sonates* 21, op. 53 en *Ut majeur*, 22, op. 54 en *Fa Majeur* et 23, op. 57, en *fa mineur*; en voici, dans la collection des Gravures Illustres, une réédition remarquablement fine. Le fascicule de présentation analyse, avec bonheur, les œuvres enregistrées (COLH 59). Dans la même collection, avec la même fidélité et le même soin de présentation, vous jouirez des interpré-

tations qu'Horowitz donne de LISZT (*Sonate en si mineur, Funérailles*) et de SCHUMANN (*Toccata* op. 7; *Arabesque*, op. 18; n° 7 des *Phantasiestücke*; *Presto appassionata*, op. 22). Dans ce choix, portez votre attention sur la sonate en si mineur, œuvre inégale peut-être, mais unique dans l'histoire de la forme : sa construction en un seul mouvement entraîne une organisation intérieure rapprochant cette composition du genre de la fantaisie (COLH 72). S. Richter, remarquable pianiste, donna le 25 février 1958, à Sofia, un récital dont PHILIPS a gravé de SCHUBERT, deux *Impromptus*, de CHOPIN, l'*Etude* n° 3, op. 10, de LISZT, deux *Valses* et deux *Etudes d'exécution transcendante* (L 77415 L); puis (L 77414 L) les *Tableaux d'une Exposition* et de *RACHMANINOFF*, le 12e *Prélude en sol dièse*. Voilà assurément de très beaux disques, malheureusement, l'enregistrement ayant été fait en direct, quelques bruits de fond et applaudissements troublent le plaisir d'une audition intime — de C. FRANCK, LUMEN (LD 3701) présente *Prélude, Choral et Fugue* ainsi que *Prélude, Aria et Final*. L'activité compositionnelle de DEBUSSY pour le piano retient deux disques : chez FONTANA (698504 CL), voici des pages remontant à 1890 au moins, *Rêverie* que l'auteur jugeait sans importance et mauvaise, *Danse*, originairement titrée Tarentelle styrienne, remarquée par Ravel, *Ballade Masques* et *Nocturne*, toutes compositions jeunes, portant la marque de leur époque, néanmoins pleines de promesses par les recherches d'harmonies rares, l'audace de certaines modulations. Sur le même disque, vous trouverez *Estampes, Reflets dans l'eau* et *Clair de Lune*. Chez VALOIS, un disque prestigieux (MB 5) offre des morceaux dont la composition s'échelonne de 1894 à 1907 : les 3 pièces *Pour le Piano*, aux qualités sans nombre, tendant la main aux siècles passés, dans une écriture neuve et une couleur harmonique singulière, les 3 pièces *Estampes* aux couleurs diverses et dont la *Habanera* frappa M. de Falla pour son caractère nettement espagnol et sa « force d'évocation », enfin les deux séries d'*Images*. A coup sûr, si vous désirez le plus fidèle message du maître français, prenez cette délicate et musicale interprétation de N. Lee; le texte de présentation, signé R. Cotte, sobre, donne une documentation sérieuse, vraie et sans paroles vaines.

Pour la guitare, vraiment très à la mode, A. Segovia joue, chez DEUTSCHE (18544) FRESCOBALDI, CASTELNUOVO, TEDESCO, musicien italien né en 1895, PONCE, compositeur mexicain mort en 1948, RAMEAU, TANSMAN, l'Espagnol TORROBA. Que voulez-vous de plus ?

Les productions pour formations de chambre, variées, constituent une riche collection dans laquelle vous pourrez puiser à loisir, à moins que vous ne preniez le tout, ce que je vous souhaite de pouvoir faire. HARMONIA MUNDI déjà vanté sans réserve offre sous le titre *Sonates à trois de l'ère baroque*, du CORELLI, VIVALDI, un Vivaldi inattendu et saisissant par ses sonorités, BRESCIANELLO, BONPORTI avec *Sonates da caméra, trio* et *concerto*. L'intérêt de ce disque est double, il précise l'évolution d'un genre conduisant de la Suite de danses stylisée à la Sonate, l'usage de plus en plus répandu du violon, la restitution d'un domaine sonore par l'emploi d'archets semblables à ceux de l'époque, par des violons, violoncelles d'origine, appartenant à la collection de la famille grand ducale des Médicis et par un luth du XVIIe siècle (HMC 25111). Chez ERATO (LDE 3083) le Quatuor de violes de gambe de la Schola Cantorum basiliensis met singulièrement en évidence les XVIe et XVIIe siècles français avec DU COURROY, Cl. LE JEUNE, MOULINIE, M. A. CHARPENTIER et Louis COUPERIN; tout ce qui marque l'époque, cantus-firmus, polyphonie, harmonie, air de cour, etc., peut se distinguer dans ces pages fraîches et charmantes. L'excellent texte de présentation porte la signature du chef de quatuor : A. Wenzinger. VOGUE-CONTREPOINT présente une tentante production de J. Wolfsohn « Les Salons musicaux »; le 1er volume « *Un Concert chez le Prince de Conti* » place l'auditeur en plein XVIIIe siècle français en reconstituant l'ambiance de ces concerts du lundi que le Prince réservait à ses invités. Des compositeurs réunis ici, J. SCHOBERT, P. de la GARDE, J. KOHAUT, MOZART, vous entendrez un remarquable *Concerto* pour clavecin et orchestre fai-

sant appel à une certaine virtuosité de la part du clavecin, une *Cantatille, Amaryllis,* pour ténor, violon, guitare et basse, page que Giraudeau interprète avec un goût des plus sûrs, un *Trio* pour violon, harpe et basse et une *Sonate* pour clavecin; Mozart écrivit cette sonate en 1764 au cours de son premier séjour en France, œuvre bien mozartienne, naturellement, mais toute française d'inspiration, portant aussi l'empreinte du maître de Mozart à ce moment, Schobert, et magnifique exemple de la facilité d'adaptation du jeune Mozart; le rapprochement des deux œuvres enregistrees, leur étude attentive pourra vous le prouver (MC 20158).

Plusieurs trios pour piano, clarinette ou violon, alto ou violoncelle réunissent les noms de Mozart et de Beethoven. Chez ERATO (LDE 3090) voici, de MOZART, le *Trio en mi bémol Majeur,* K 498 pour piano, clarinette et alto, surnommé Trio des quilles : merveilleuse œuvre pour l'impression de confiance et d'intimité qui s'en dégage. Datée de 1786, dédiée à l'élève de Mozart, Franciska de Jaquin, tenant le piano, Mozart l'alto, G. de Jaquin, ou bien Stadler, la clarinette, cette composition, comme beaucoup de compositions de cette période, écrite avec sûreté et puissance, présente des parties construites sur un thème parcourant l'ensemble de chaque morceau; on reste confondu devant la prodigieuse puissance d'invention du maître, son imagination féconde dans le renouvellement d'un motif, la facilité avec laquelle il manie les possibilités d'un instrument, admirez, pour cela, le rondo final magnifiquement choisi et conçu pour la clarinette; de BEETHOVEN, voici le *Trio en si bémol Majeur,* op. 11, n° 4 pour piano, clarinette et violoncelle et le *Trio en si bémol Majeur,* en un seul mouvement, pour piano, violon et violoncelle. Chez PHILIPS (C 20) un enregistrement émouvant donne le célèbre *Trio à l'Archiduc* interprété par P. Cazals, M. Horszowski et S. Vegh dans la maison même du maître à Bonn; je ne crois pas qu'on puisse dépasser un tel niveau de perfection dans la technique, la mise au point, ni, non plus dépasser une telle puissance d'émotion, une émotion communicative remuant intensément l'auditeur; comme cela est beau ! La présentation du disque, fort soignée, s'accompagne d'un texte bien pensé par Cl. Samuel, s'agrémente de dessins et photos, et, ô bravo ! de 7 citations musicales infiniment précieuses. En digne complément, joignez le beau disque que la BOITE A MUSIQUE réserve, elle aussi, au maître de Bonn avec les *Trios,* pour cordes et piano, n° 1 en Ré Majeur et n° 2 en Mi bémol Majeur, antérieurs de quelques années au précédent, puisque écrits en 1808 alors que le Trio à l'Archiduc date de 1811, et dédiés à Marie Erdödy, inspiratrice de ces pages heureuses et passionnées. L'interprétation impressionnante de l'ensemble « Le Trinome » se trouve scrupuleusement servie par un enregistrement impeccable de pureté, de fidélité et de sensibilité.

Pour le quatuor à cordes, un seul disque à retenir, il se trouve chez COLUMBIA (FCX 782) et donne de BRAHMS les numéros 1 et 2 de l'*opus* 51 *en ut mineur et la mineur.* En écoutant cette musique, vous ferez vôtre ce que J. J. Normand précise dans son texte de présentation « *Si beaux soient-ils, les Concertos, les quatre Symphonies, plus quelques Lieder ou Pièces pour piano ne sont pas tout Brahms : 26 numéros d'opus forment le domaine où le compositeur exprime le mieux cet équilibre émouvant du lyrisme intime et de l'ordonnance formelle, ce romantisme refusant l'attitude romantique, cette lucidité colorée des songes qu'elle maîtrise, tout ce qui fait la si personnelle poésie de Brahms* ».

Une intéressante conception du concerto est donnée par KATCHATURIAN avec son *Concerto pour piano et orchestre,* composition rude, tendue, sauvage, d'une puissance rythmique et orchestrale magique, d'un orientalisme suggestif dans le second mouvement; le piano, tenu avec véhémence par Yuri Boukoff, fait corps avec un orchestre sonore et enthousiaste, celui de La Haye, dirigé par van Otterloo. La seconde face du disque (PHILIPS, L 00517 L) contient des œuvres pour piano seul de RACHMANINOFF, PROKOFIEV, SCRIABINE, BALAKIREW, KATCHATURIAN.

Pour l'orchestre, retenez chez la DEUTSCHE, collection Prestige (619169) de GLUCK, MOZART, HAYDN, la *Sinfonia en sol,* la 35 : *Symphonie « Haffner »,* la *Symphonie concertante,* trois œuvres illustrant avec bonheur l'histoire de la symphonie au XVIII[e] siècle. Chez FONTANA (699504 CL) voici, de HAYDN, la *Symphonie* n° 88 en *Ut Majeur* de 1787 et la dernière des symphonies londoniennes, la 104 : en *Ré Majeur,* deux œuvres qui, avec la précédente, vous aideront à mettre l'auteur à sa place, méritée, auprès de Mozart et Beethoven. De SCHUMANN, un excellent enregistrement de la 3[e] *Symphonie en Mi bémol « Rhénane »,* dirigée par P. Paray, se trouve chez MERCURY (50133); dernière grande œuvre symphonique du musicien, elle apporte un écho d'une période heureuse de sa vie et déborde de musique. De PROKOFIEV, vous serez sensible à la parution, chez R.C.A. de la 5[e] *Symphonie en Si bémol Majeur,* op. 100 (630520).

Enfin, avec deux petits disques économiques, vos élèves profiteront d'une aimable musique de DELIBES, celle de *Coppelia* (*Danse de fête et Valse des heures, Valse lente et Czardas*) (DEUTSCHE, 32260), ainsi que de la magique ouverture du *Vaisseau Fantôme* (DEUTSCHE, 30446).

J.-S. BACH - Cantate n° 210 « Le Mariage » — 30/33 - VEGA - C 30 S 195
Concerto en la m. (Bach-Vivaldi); Préludes et Fugues Ut M., la m.; Chorals « Herr Jesu Christ », « Herzlich tut mich verlangen », « Veni Creator », « Wachet auf », « Ach bleib bei uno — 30/33 - DUCRETET - 300 C 056
BALAKIREW - Islamey — 30/33 - PHILIPS - L 00517 L
BEETHOVEN - Sonates 21, 22 et 23 — 30/33 - V.S.M. - COLH 59
Trio Si bémol M. op. 11, n° 4; Trio en un seul mouvement — 30/33 - ERATO - LDE 3090
Trio Si bémol M., op. 97, n° 6 — 30/33 - PHILIPS - C 20
Trios 5 en Ré m. et 6 en Mi bémol M. — 30/33 - B.A.M. - LD 058
BIZET - Coppelia — 17/45 - DEUTSCHE - 32260
BRAHMS - Lieder — 30/33 - V.S.M. - FALP 557
Quatuors à cordes en ut m. et la m. — 30/33 - COLUMBIA - FCX 782
BUXTEHUDE - Préludes et Fugues en la m., ré m., Sol M., sol m.; Canzones en Ut M., Sol M.; Chaconne en mi m.; Canzonetta en mi m.; Toccata et Fugue en Fa M.; Passacaille en ré m. — 30/33 - VALOIS - MB 11
CASTELNUOVO - Capriccio diabolico — 30/33 - DEUTSCHE - 18544
du CAURROY - Fantaisies 3, 12 et 24 — 30/33 - ERATO - LDE 3083
M. A. CHARPENTIER - Prélude, Sarabande en rondeau, fugue anglaise, Gigue française, Passacaille — 30/33 - ERATO - LDE 3083
CHOPIN - Etude en mi M., op. 10 n° 3 — 30/33 - PHILIPS - L 77415 L
UN CONCERT CHEZ LE PRINCE DE CONTI — 30/33 - VOGUE - MC 20158
COUPERIN (Louis) - Fantaisies 126 à 130 — 30/33 - ERATO - LDE 3083
DEBUSSY - Pièces pour piano — 30/33 - FONTANA - 698504 CL
Pour le Piano; Estampes; Images — 30/33 - VALOIS - MB 5
C. FRANCK - Prélude, aria et final; Prélude, choral et fugue — 30/33 - LUMEN - LD 3701
FRESCOBALDI - Aria et Courante — 30/33 - DEUTSCHE - 18544
GLUCK - Sinfonia en Sol M. — 30/33 - DEUTSCHE - 619169
HAYDN - Sonate en Ré M., n° 37 — 17/33 - VEGA - C 37 S 232
Symphonies 88 et 104 — 30/33 - FONTANA - 699504 CL
Symphonie concertante pour violon, violoncelle, hautbois, basson et orchestre — 30/33 - DEUTSCHE - 619169
KATCHATURIAN - Concerto piano et orchestre; Toccata — 30/33 - PHILIPS - L 00517 L
KODALY - Te Deum; Danses de Marosszek; Danses de Galanta — 30/33 - VEGA - C 30 A 99

(suite page 25/209)

LIVRES - MUSIQUE

Avec Stravinsky. Editions du Rocher, Monaco. Diffusion Albin, Paris. Un volume 21×26, 216 pages, 20 clichés hors texte, sous jaquette illustrée.

C'est dans la collection « Domaine Musical » dont il fut déjà question dans nos colonnes que paraît cette exceptionnelle réalisation.

L'ouvrage contient quatre parties. La première, 60 pages environ « *Entretiens avec Robert Craft* », forme une sorte d'interview touchant à la musique en général, à la musique contemporaine en particulier. Les réponses de Stravinsky à son ami et collaborateur sont du plus grand intérêt pour qui veut les lire et les méditer. La seconde est constituée par des souvenirs de Craft et deux essais de Stockhausen (musique fonctionnelle) et P. Boulez (D'une conjonction). La troisième partie, la plus importante, donne, toujours par Craft, des analyses substantielles et remarquables d'œuvres du maître. Enfin, la dernière partie donne une reproduction inédite de lettres écrites à Stravinsky par Debussy, Ravel et Satie. Je recommande ce livre, fort soigné de présentation à qui veut pénétrer l'évolution de ce musicien.

A. MUSSON.

Claude Debussy et son temps, par Léon VALLAS. Editions Albin Michel, Paris. Un volume in-8° grand écu de 448 pages, avec 2 photographies hors texte et de nombreuses reproduction in texte, sous couverture illustrée.

Il y a plus de trente ans que parut pour la première fois sous la signature de L. Vallas un « Claude Debussy ». Cet ouvrage, le premier grand ouvrage sur le musicien, connut un succès considérable et son auteur, historiographe particulièrement averti sur le compositeur, reprit son premier travail, continua ses recherches biographiques, poursuivit plus intimement et plus profondément ses analyses consciencieuses. Telle est cette nouvelle édition, singulièrement enrichie, donnant sur le compositeur et ses œuvres tout ce qui peut être utile à leur compréhension et, par ailleurs éclairant bien des points obscurs, corrigé bien des erreurs, élucidé plus d'un mystère. Il est rare de trouver des livres traitant un sujet d'une manière aussi scrupuleuse. Celui-ci, par la masse de renseignements qu'il contient, constitue un monument musicologique de premier ordre et doit figurer en bonne place dans toute bibliothèque musicale.

A. MUSSON.

Musique - Fiche de commentaire d'œuvre, par Robert DUQUENNE. Editeur : Agence de vente et d'édition, 59, avenue des Gobelins, Paris-13e.

Ce n'est pas seulement un but pratique, mais aussi un but pédagogique et mnémotechnique que R. Duquenne a poursuivi en concevant et en établissant cette fiche de commentaire d'œuvre.

Comment se présente donc ce document qui, il va sans dire, est à mettre entre les mains des élèves et devient leur propriété ?

La fiche comprend 4 pages se répartissant en 5 parties ainsi titrées : *Je présente - Je cherche - J'écoute et précise - J'écoute et comprends - Je juge.* Pour chacune, des questionnaires, ou mieux, des indications orientent le raisonnement, la mémoire, l'imagination, les connaissances tant musicales qu'historiques et, l'élève, après l'audition de l'œuvre commentée, doit consigner, suivant ce plan bien établi, toutes ses impressions. Ainsi pour *Je cherche,* la fiche demande le titre de l'œuvre entendue, les nom, nationalité, dates de naissance et de mort (s'il y a lieu) du compositeur. Pour *Je demande et précise,* les précisions sollicitées portent sur le genre de l'œuvre, son style, sa structure, ses circonstances, etc.

Pour finir, une note sur 20 est demandée à l'élève pour l'intérêt qu'il porte à l'œuvre, et le maître conclut en utilisant les lignes qui lui sont réservées pour ses remarques ou appréciations suivies de la note méritée.

Pour qui connaît la prédisposition de l'enfant pour les choses précises, ordonnées, voilà de quoi l'aider grandement à mieux retenir, à mieux connaître aussi, ce qu'il a entendu.

Essayez ce système, il doit faciliter beaucoup votre tâche.

A. MUSSON.

Les Cahiers de l'Education permanente, numéros 8 et 9, novembre et décembre 1959. « Des Chants pour les Jeunes » et « Etude et Interprétation », par S. Montu, Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris. Editeur : Ligue Française de l'Enseignement.

Notre rubrique de novembre 1959 signalait la première parution de ces ouvrages précieux, ceux concernant les classes des Cours Préparatoire et Elémentaire.

Ce nouvel ouvrage (2 fascicules : le premier contient les chants, le second contient l'étude) s'adresse aux enfants de 9 à 12 ans, Cours Moyens et Supérieurs.

Tout ce que nous avons dit de bien dans notre précédente chronique ne peut qu'être confirmé ici; tout maître de bonne volonté, convaincu de la nécessité de faire chanter ses élèves, trouvera là un choix excellent et tout ce qu'il faut pour l'étude des chants et leur utilisation. S. Montu n'a absolument rien laissé dans l'ombre.

Le contenu de l'ouvrage est fait de 30 chants à l'unisson classés par ordre progressif (*La Chevrière, Chanson de Magali, Laissez paître vos bêtes, S'en allant à Marseille, Chanson de lingères, Quand la mariée s'en va,* etc.) et 10 chants harmonisés à 2 et 3 voix par R. Planel, A. Delsarte et S. Montu). Tous ces chants n'appartiennent pas seulement au folklore français, certains sont de Pologne, de Bohême, du Tyrol, de la Suisse romande, des Antilles françaises. Un seul n'est pas populaire, c'est la mélodie *Pauvre Jacques,* de la marquise de Travenet (XVIIIe siècle).

Enfin, comme dans le précédent ouvrage, l'auteur n'a retenu aucun des chants qu'il analyse si soigneusement dans nos colonnes.
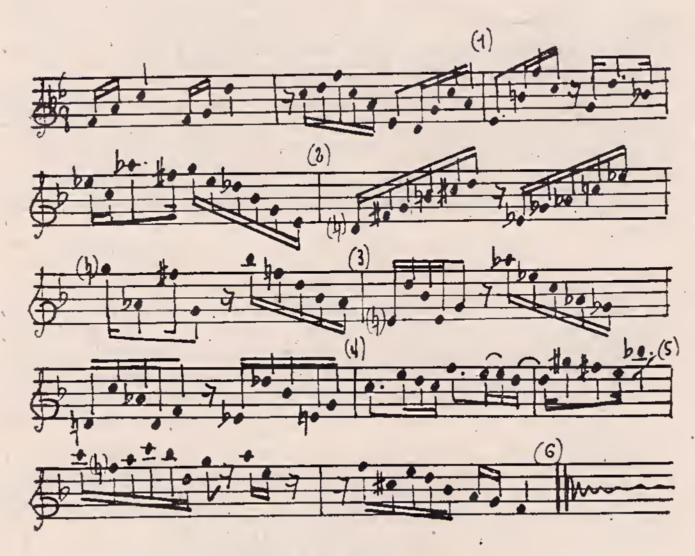
A. MUSSON.

EXAMENS & CONCOURS (1)

EPREUVES 1959

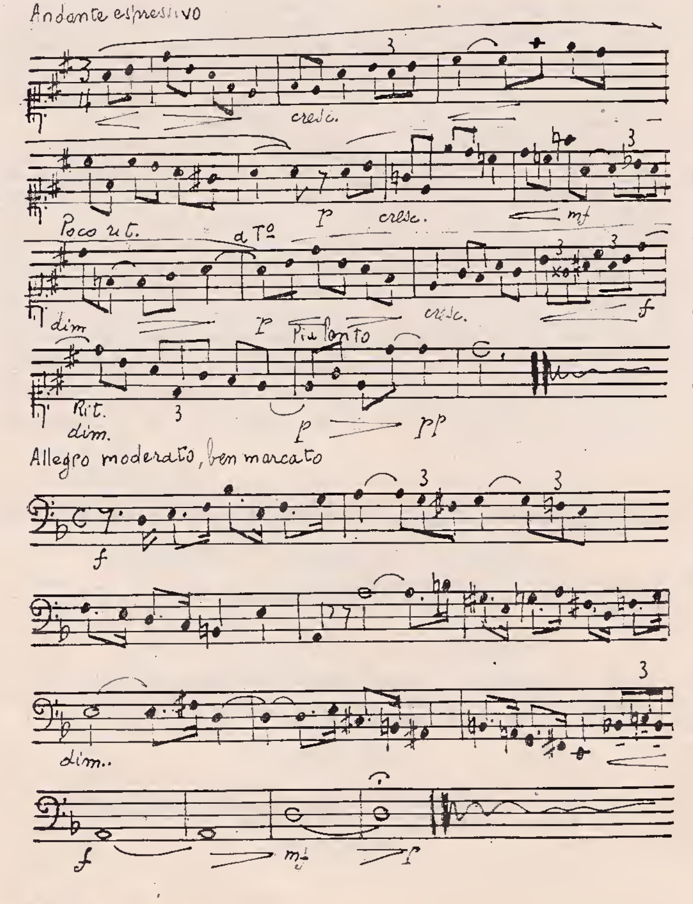
VILLE DE PARIS - 1er Degré

Dictée



ETAT - 2e Degré

Harmonie



CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M. (Lycée La Fontaine)

Déchiffrage Piano

Modéré, sans lenteur (♩ = 88)

mf

mf

dim...

Cédez

Au mouvement

p

(1) Voir E.M. nos 62, 64, 65, 66, 67, nov. 1959, janv., févr., mars et avril 1960.

Rit. Au Mouvt

Harmonie

Grazioso

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

Deux questions semblent avoir préoccupé avec juste raison un certain nombre de lecteurs de *l'Education Musicale.*

Au premier chef, le problème des « dérangements », qu'aborde notre collègue M. Perrin, professeur à Alger, avec une impétuosité que j'admire.

Il est, en effet, plus qu'irritant de constater que le débat, qui est loin d'être nouveau, semble en être toujours au même point. Je me souviens d'un film de court métrage sur le jazz présenté dans les salles parisiennes il y a une vingtaine d'années, dans lequel était présentée une version « jazz » de *L'Abeille* de Franz Schubert. Je me demande quelle eut été la réaction de M. Perrin (peut-être a-t-il vu ce film ?) : durant l'audition, on voyait sur un portrait accroché au mur l'auteur de *Marguerite au rouet* s'animer de ce mouvement spasmodique dirigé verticalement de bas en haut si caractéristique des « fans », tandis qu'un large sourire épanouissait son visage. C'était tellement ridicule que la réaction immédiate était le rire : du moins, telle a été la mienne. La révolte venait après !

C'est à cette époque que Arthur Honegger entreprit une campagne sérieuse contre ces abus intolérables et je me souviens de l'animation du grand Maître lorsqu'il abordait en conversation ce sujet qui lui tenait particulièrement à cœur. Ses feuilletons de *Comœdia* l'amenèrent à échanger avec Alix Combelles des lignes peu aimables qui n'aboutirent à aucun résultat positif.

Mais, alors même que le jazz était inconnu, de tels dérangements se pratiquaient. Rappelons seulement la colère de notre cher Berlioz devant de telles preuves d'irrespect :

« *Ces profanateurs qui osent porter la main sur des ouvrages originaux leur font subir d'horribles mutilations... Malédiction sur eux ! Ils font à l'Art un ridicule outrage ! Tels sont ces vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics, se perchent avec arrogance sur les plus belles statues et, quand ils ont sali le front de Jupiter, le bras d'Hercule ou le sein de Vénus, se pavanent, fiers et satisfaits comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or !... Pareille société pour un artiste est pire que l'enfer !...* » (Lélio)

Il est cependant réconfortant de voir, après une audition de fragments du *Prince Igor,* de jeunes garçons vous avouer que ces thèmes sont remarquablement travaillés par leur poète (au sens étymologique du mot), et qu'ils n'ont plus maintenant le moindre désir d'entendre cette *Etrangère au Paradis* dont ils faisaient si grand cas auparavant.

Que le lecteur ne se méprenne pas sur mon opinion : je partage entièrement la façon de voir de M. Perrin, et souhaite qu'une décision soit prise rapidement par les autorités compétentes. Sera-t-elle respectée ?... Personne n'a jamais reproché à Paul Reboux ses *A la manière de...* et cet ouvrage qui nous a tous amusés n'a jamais porté atteinte au renom d'un Péguy ou d'un Tolstoï. Il est vrai que les idées de l'auteur étaient originales et que seul le style était parodié... Mais que dire alors des *Quadrilles* composés par Gabriel Fauré et André Messager d'une part, et Emmanuel Chabrier d'autre part, sur des motifs wagnériens célèbres ? Ou de *Chopinata* de Jean Wiener, qui souleva l'ire des mélomanes d'avant-guerre ? Ou, six cents ans plus tôt, mais dans le même esprit, des hoquets — véritables jazz avant la lettre — écrits sur des teneurs liturgiques ?...

La seconde question à laquelle je faisais allusion au début de ce courrier est relative à l'engouement qui se manifeste actuellement pour les œuvres de Mahler et de Bruckner.

Ces deux maîtres ont suffisamment écrit pour qu'on écoute en France un peu de leur musique.

Des protestations s'élèvent déjà de tes lèvres, ami lectur, en lisant ce « un peu ». Cependant, avoue honnêtement qu'il est difficile d'entendre la magnifique *Symphonie des Mille* sans réprimer un ou deux baillements, ou par exemple cette si belle *Quatrième* de Bruckner. Je me sens déjà catalogué : Ectoplasme ! Anacoluthe ! Béotien ! Sectaire ! Sans-goût !... Et qu'importe ! il m'est arrivé assez souvent de défendre ces deux musiciens — ou encore un Sibélius ou un Vaughan Williams — devant leurs détracteurs, pour prendre ici le contre-pied !

Bravo pour l'idée d'un Comité Mahler à Paris et d'une Société française Bruckner : les grandes Associations, la R.T.F. s'en mêlent ; voilà qui prouve l'enthousiasme agissant de certains de nos compatriotes mélomanes. Mais attention, renseignez-vous bien : il n'existe ni en Autriche, ni en Allemagne, pas plus qu'aux Etats-Unis, de Sociétés ou Comités Vincent d'Indy, Guy Ropartz, Albéric Magnard, Florent Schmitt, ou Gabriel Pierné... Il est vrai qu'il n'ont pas besoin d'être défendus ceux-là : leurs noms sont sur toutes les lèvres. Mais au fait : connaissez-vous le *Requiem* de Ropartz ? Non... moi non plus ! Et le finale de la *Quatrième Symphonie* de Magnard ? Non... moi non plus ! Et *L'an mil,* de Pierné ?... NON, MOI NON PLUS ! Il vaut peut-être mieux connaître la kolossale *scène de Faust* de la VIIIe de Mahler ?

Enfin, en attendant la création d'une *Société française Hans Pfitzner,* souhaitons qu'un juste équilibre s'établisse, et que les organisateurs de concerts pensent un peu à ceux de chez nous !

***

67° M. P.C., Boulogne (Seine).

Est-il exact que c'est grâce à Jean-Philippe Rameau que le compositeur Gossec obtint un poste de Maître de Chapelle chez le fermier général La Popelinière ? Que sait-on à ce sujet ?

Je suppose, ami lecteur, que vous avez relevé ce renseignement dans le *Dictionnaire Larousse de la Musique* récemment paru. Quoi qu'il en soit, vous auriez intérêt — si Gossec vous tente — à vous procurer l'ouvrage que lui a consacré J. G. Prod'homme en 1949 (Collection Euterpe). Je n'ai pas cet ouvrage à ma disposition et ne puis vous rapporter ici qu'un « on dit ».

Gossec, jeune marié de 18 ans, arriva à Paris en février 1751, nanti d'une recommandation de son professeur, le maître de chapelle de la cathédrale d'Anvers. Cette recommandation était destinée à Rameau ; le musicien des *Indes Galantes* put bientôt apprécier que les éloges que contenait cette recommandation étaient justifiés. Il mit immédiatement à l'épreuve le nouveau venu en lui confiant les répétitions de *La Guirlande,* très compromises par la défection du chef d'orchestre et de deux autres musiciens. Gossec s'imposa avec une autorité telle que Rameau, étonné, lui fit obtenir sur-le-champ le poste de chef d'orchestre de M. de La Popelinière. La jeune Mme Gossec, excellente organiste et claveciniste, fut dotée des fonctions de claveciniste aux Concerts de Paris, et organiste à la Chapelle de Passy.

On sait aussi que Rameau dut habiller de pied en cap les deux jeunes gens, venus dans leurs gros vêtements flamands, avec des économies s'élevant avec peine à une centaine d'écus.

Vous imaginez quelle pût être et quelle fût d'ailleurs la reconnaissance du tout jeune ménage envers un aîné qui, en pleine gloire, manifestait une bienveillance si active pour des débutants.

68° Mlle D.R., Paris.

Existe-t-il des ouvrages dans lesquels je pourrais trouver rapidement des renseignements précis concernant des œuvres musicales populaires, celles que nous sommes appelées à commenter fréquemment devant des jeunes? Merci.

Il est évident que vous avez tout intérêt à conserver précieusement tous les numéros de *L'Education Musicale*, dans lesquels vous trouverez de nombreuses analyses dont la table générale est dressée dans les numéros de fin d'année scolaire.

Vous ne trouverez plus que d'occasion, je pense, les fascicules du *Disque dans l'Enseignement* publiés bien avant la guerre chez Rouart (Salabert) par Charles L'Hospital. Ils sont remplacés de nos jours par les excellents *Commentaires d'œuvres musicales* publiés récemment par Jean Ruault chez Bourrelier.

Les Editions Heugel, *Le Guide du Concert*, ont également à la disposition des amateurs des analyses pratiques présentées sur fiche. Il existe encore d'autres éditions dont la référence exacte m'échappe : vous voyez que la documentation ne manque pas !

69° Mlle M.S., Bordeaux.

Est-il exact que le portrait de Mozart enfant qui figure dans La Musique des origines à nos jours *de Larousse, ne représente pas en réalité ce musicien, J'ai été très surprise lorsqu'une amie me l'a affirmé. Que sait-on à ce sujet ?*

Votre amie, Mademoiselle, est trop péremptoire : cependant, hélas ! aucune certitude. Vous lirez dans la *Revue de Musicologie*, volume XXXVIII de décembre 1956, une note de François Lesure à ce sujet. Voyez, dans la même Revue, la planche IV, page 123. Les débats sont ouverts : de qui est la musique placée sur les genoux du jeune claveciniste ?... Vous voilà déjà en quête... Bonne chance !

QUESTIONS A NOS LECTEURS

65° M. A. de C., Rennes (I.-et-V.)

De qui sont les paroles de l'Hymne à la Nuit *adaptées sur le* Chœur des prêtresses (*Rendons un éternel hommage*), acte I, sc. 3 d'Hippolyte et Aricie *de Jean-Philippe Rameau? Cette adapation a-t-elle été faite pour l'usage scolaire ?*

66° Mme B., La Rochelle (Ch.-M.)

Cherche de toute urgence des chants populaires harmonisés pour trois voix égales, en langue allemande et en langue espagnole.

REPONSES DE NOS LECTEURS

59° A propos d'instruments auxiliaires du maître.

Réponse de M. Alain de Couasnon :

a) Hohner a sorti un modèle plus grand que l'organetto : l'organa, maniable, assez robuste, soufflerie discrète, cinq octaves environ, tirette permettant un crescendo sans nuance (1), sonorité passable; existe avec amplificateur électronique.

b) Harmophone (marque anglaise) : cinq octaves aussi : meilleure sonorité des anches; reste encastré dans une valise.

c) Martenot scolaire : très belle sonorité, mais plus cher. Instrument à lampes; 12 kgs.

d) Clavi-harp : une des dernières inventions de M. Martenot (2), deux octaves seulement; petites tiges actionnées du bout des doigts sur un clavier dessiné; sonorité délicate (un peu faible en classe : oblige à l'attention), mais peut recevoir un diffuseur spécial; permet des ensembles (ou des alternances) ravissants avec la flûte à bec alto; prix modique; agréé par l'Education Nationale.

e) Récemment, Hohner a sorti un clavier de cinq octaves frappant des anches, avec amplificateur; en coupant les aigus, sonorité genre micro-guitare; les graves rappellent de loin le clavecin. Prix très élevé; pas de nuances possibles.

f) Rappelons l'usage du saxophone ténor que M. Pittion suggère avec réserve; pour ma part, j'ai essayé avec succès, pour les dictées mélodiques, la flûte à bec ténor, correspondant au registre des enfants.

g) On peut encore préférer à tout cela le bon vieux guide-chant pneumatique avec nuances à volonté, robuste, et à l'abri des pannes de courant !

Réponse de M. Jean André, de Nice :

L'harmonium de fabrication italienne Microrgan est maintenant importé. Modèle *Corale* : quatre octaves; soufflerie électrique (tous courants); levier d'expression efficace; se pose sur une table ou sur quatre pieds démontables. Prix : 585 nouveaux francs.

Un tel appareil a été acheté par le Lycée (de Nice) trop récemment pour que je puisse m'engager au sujet de sa solidité. Je reste à la disposition des lecteurs qui désireraient des renseignements complémentaires (3).

**

Je remercie vivement nos collègues MM. Jean André et de Couasnon pour leur intéressante communication. Merci aussi à l'aimable correspondant de Beauvais : l'équipe de *L'Education Musicale* est très sensible à sa courtoisie.

59° (II-60) Instrument à clavier pour le travail en classe

Mlle L. Bonnel, 18, rue de la Pelleterie à Falaise (Calvados), demande à Mme Chivret de se mettre directement en rapport avec elle pour cette question. Nos lecteurs ne pourront que déplorer de ne pouvoir bénéficier de son expérience.

61° (III-60) Bibliographie mozartienne.

Merci à M. Schmidt, de Thann, pour ses aimables lignes auxquelles M. Musson et moi-même avons été très sensibles.

M. Schmidt recommande à notre jeune correspondante de La Rochelle « le volumineux ouvrage (historique et esthétique) de Jean et Brigitte Massin paru à un Club du Livre », ainsi que « l'ouvrage remarquable de Jean Witold: *Mozart méconnu* (Edit. Le bon plaisir, Plon) ».

Sœur S.J. du S.C. - Montréal (Canada).

Comme suite à votre demande, voici une liste d'enregistrements de danses anciennes pouvant vous être utiles dans vos classes de petits.

25/33 - La Chacone et la Passacaille (Lumen - LD 2-104)
» » - L'Ecole Italienne de clavecin, disque comprenant Passacaille, Gavotte (Lumen - LD 2-409)

---

(1) Sans progression ? Ce n'est plus un crescendo alors !

(2) et le clavi-harpe construit par Adolphe Sax à la demande de Berlioz, et sur des plans de Franz Liszt ?

(3) Rappelons que M. Jean André est professeur au Lycée de Garçons de Nice (A.-M.).

» » - L'Ecole Française de clavecin, disque comprenant Chacone, Gavotte, Branle, Marche (Lumen - LD 2-410)

» » - L'Ecole Anglaise de clavecin, disque comprenant Gaillarde, Volte, Allemande, Menuet (Lumen - LD 2-411)

» » - Les Suites de Bach (Discophiles - DF 22 et 23)

30/33 - Les Chefs-d'œuvre du clavecin avec Sarabande, Ground, Rondo, Menuet, etc. (Bach, Scarlatti, Rameau, Couperin, etc.) (RCA 630462 - Ce dsque contient les Barricades Mystérieuses, l'Harmonieux Forgeron de Hændel.)

» » - Un Siècle de Musique à Versailles, avec Chaconne, Musette, Passepied des Symphonies pour les Soupers du Roy de Lalande - Loure et Canaries, Passacaille de M. A. Charpentier - Menuet du Bourgeois Gentilhomme - Gavottes d'Hippolyte et Aricie (Ducretet - 320 C 130)

» » - Air et Courante (Frescobaldi) - Menuet (Rameau) - Sarabande, Barcarolle (Tansman). Disque consacré à la guitare (Deutsche Grammophon - 18544)

» » - Récital de piano par G. Cziffra avec Lulli : Gavotte Bourrée de Krebs - Rondo de Hummel - Polonaise de Beethoven, etc. (Voix de son Maitre - FALP 479)

» » - The Water Music (Vogue Contrepoint - PVC 16010)

» » - Mozart, 23 Danses Allemandes (Vogue Contrepoint - MC 20149)

» » - Rameau, L'Œuvre intégral de clavecin (Vega - VAL 14 (3 disques).

» » - Musique ancienne (Deutsche Grammophon 18521)

17/45 - Pièces de luth (Allemande, Sarabande, Menuet, Passacaille, Canarie) (Archiv Produktion - 37143 EPA)

» » - Haydn, Symphonie des jouets, Mozart, Promenade musicale en traîneau (Phliips, 400050 AP)

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : Mardi et Vendredi à 14 h. 15
Mercredi à 14 heures

Mois de Mai

MARDI 3 :

Chant : Ronde de la rose (suite de l'étude).

MERCREDI 4 :

Initiation à la musique : Bizet (1838-1875).

Chant : Couplets du rouet (Boieldieu) : suite de l'étude.

VENDREDI 6 :

Chant (C.M. et F.E.P.) : séance de révision.

MARDI 10 :

Chant : Ronde de la rose (fin de l'étude).

MERCREDI 11 :

Chant (C.C.) : séance de révision.

Initiation à la musique : Révision (Boieldieu, Berlioz, Bizet).

Chant : Couplets du rouet (Boieldieu) : fin de l'étude.

MARDI 17 :

Chant : séance de révision.

MERCREDI 18 :

Chant (C.C.) : séance de révision.

Initiation à la musique : Claude Debussy (1862-1918).

Chant : Chanson de la puce (extraite de la Damnation de Faust de Berlioz) : présentation et début de l'étude).

VENDREDI 20 :

Chant (C.M. et F.E.P.) : séance de révision.

MARDI 24 :

Chant : La fille à la rivière (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 25 :

Initiation à la musique : Maurice Ravel (1875-1937).

Chant : Chanson de la puce (Berlioz) : suite de l'étude.

MARDI 31 :

Chant : La fille à la rivière (suite de l'étude).

Mois de Juin

MERCREDI 1er :

Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 15 juin.

Chant : Chanson de la puce (Berlioz) : suite de l'étude.

VENDREDI 3 :

Chant (C.M. et F.E.P.) : séance de révision.

MARDI 7 :

Chant : La fille à la rivière (fin de l'étude).

MERCREDI 8 :

Initiation à la musique : Seconde séance de préparation au jeu musical du 15 juin.

Chant : « Chanson de la puce » (Berlioz) : fin de l'étude.

MARDI 14 :

Chant : Séance de révision..

MERCREDI 15 :

Chant (C.C.) : Séance de révision.

Initiation à la musique : Jeu musical.

Chant : Séance de révision.

VENDREDI 17 :

Chant (C.M. et F.E.P.) : Séance de révision.

Autour des Emissions Musicales de la Radio Scolaire

par Jean RUAULT

Professeur d'Education Musicale aux Ecoles de la Ville de Paris, chargé des Emissions musicales de la Radio scolaire (1er degré)

M. Herpin, inspecteur de l'Enseignement du 1er Degré, a publié dans le bulletin de « l'Education Nationale » l'article que nous reproduisons ci-après. Il y aborde un problème important qui intéresse tous les professeurs d'Education musicale et qui concerne spécialement l'enseignement de la musique dans les Ecoles Normales. Notre collègue J. Ruault, responsable des émissions de la Radio scolaire, a tenu, en cette occasion, à rappeler quelques précisions indispensables. Nous publions également sa réponse ci-dessous.

La radio scolaire serait-elle une panacée ?

La radio scolaire s'est petit à petit installée. Elle apporte son concours intéressant notamment en chant, là où des talents spécialisés, qu'un instituteur, même de qualité, ne possède pas forcément, sont les bienvenus pour donner du lustre à un enseignement qui supporte mal la médiocrité. Il faut rendre cette justice, qu'après les tâtonnements des premières années, les réussites de maintenant sont indéniables. Les enfants attendent et apprécient la séance de chant et d'éducation musicale. Des textes nouveaux sont venus enrichir le répertoire un peu usé. On s'est remis à chanter dans des classes où l'on avait cessé de le faire depuis des générations d'écoliers, et il est donné d'entendre, là même où le maître s'avoue inapte, des chœurs dont l'exécution n'est pas facile. Dans ce domaine du chant, tout effet de résurrection ne mérite-t-il pas d'être salué et apprécié ? Grâce à la radio scolaire, un souffle nouveau est passé sur l'école.

Aller plus loin toutefois, c'est une autre question. Dire qu'il n'y aura jamais assez de locaux ni de maîtres pour donner à tous un enseignement direct, et qu'il faut par conséquent promouvoir l'enseignement par la radio, qui résout la double difficulté, au rang de premier instituteur de France, c'est aller vite en besogne. C'est juger de façon bien pessimiste notre possibilité de rattraper les retards là où ils existent; c'est juger de façon bien optimiste la panacée qui nous est offerte.

Faut-il entonner encore le couplet de la présence effective du maître ? L'éducation, c'est une action constante dont la vertu est dans le contact. Et c'est précisément parce qu'il y a une classe, et un maître pour lui donner une forme, une discipline, une organisation, que la radio scolaire peut y être utilisée comme moyen d'appoint.

E. HERPIN,
Inspecteur de l'Enseignement primaire.

La radio scolaire et l'Enseignement musical

M. l'Inspecteur Herpin, dans « L'Education Nationale » du 4 février, souligne l'importance des émissions musicales de la Radio Scolaire mais ajoute : « Aller plus loin, toutefois, c'est une autre question. Promouvoir l'enseignement par la Radio au rang de Premier Instituteur de France, c'est aller vite en besogne. C'est juger de façon bien pessimiste notre possibilité de rattraper les retards là où ils existent ».

En proposant ces émissions de chant et d'initiation musicale, la Radio scolaire n'a jamais souhaité remplacer entièrement le maître, mais désire seulement lui apporter une aide indispensable. Nous connaissons en effet les incohérences qui se sont manifestées dans la formation musicale des futurs instituteurs.

Il convient donc de préciser :

1° que les horaires de l'enseignement musical dans les Ecoles Normales ont été réduits (il y a quelques années) à 1 heure ou 1 h. 30 par semaine;

2° qu'aucune épreuve de musique n'est imposée au baccalauréat, au concours d'entrée en classe de formation professionnelle et au Certificat de fin d'études normales;

3° que l'éducation musicale est facultative dans les lycées et collèges, même pour les éleves se destinant à l'enseignement.

Certes, une leçon de chant est imposée au C.A.P., mais peut-on, dans ces conditions, se montrer exigeant ?

Est-il donc déraisonnable de demander, une fois de plus, que ce problème soit examiné sérieusement et organisé sur des bases solides ?

Ne considérant cette question que dans le cadre des E.N., nous nous permettons de rappeler ici les propositions faites depuis plusieurs années :

1° 2 heures hebdomadaires de musique pendant les 4 années de scolarité à l'E.N. (solfège, dictée musicale, chant, histoire de la musique, pédagogie, instrument), une 3e heure étant consacrée au chant choral;

2° épreuve obligatoire de dictée musicale et de solfège au baccalauréat, au concours d'entrée en formation professionnelle et au C.F.E.N.

Nous tenons à remercier ici M. l'Inspecteur E. Herpin de nous avoir permis cette mise au point et espérons vivement avec lui qu'il sera possible « de rattraper les retards là où ils existent ».

On nous prie d'insérer :

CONCOURS NATIONAL DE MUSIQUE 1960

Au Concours National de Musique :

Prix Marguerite ROESGEN-CHAMPION
50.000 Frs = 500 NF.

Le Concours National de Musique, instrumental et vocal (Direction Artistique : Gil Graven) dont les épreuves d'exécution musicale ont lieu chaque année à Paris, ainsi que dans les principales villes de France, comporte également — en exclusivité à Paris — la section *Clavecin* (degrés : Moyen, Supérieur, Excellence). Le prix Marguerite Rœsgen-Champion, 500 NF. non divisible, sera attribué au meilleur lauréat du degré « Excellence ». Le concours est fixé au 22 mai 1960 à Paris.

Programme du C.N.M. chez les marchands de musique, ou à défaut, écrire à Mme Eliane B. du Marès, Secrétaire Générale du Concours National de Musique, 61, avenue Georges-Clemenceau, à Nice (A.-M.).

CORRESPONDANCE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plait, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50 (0,50 N.F.).

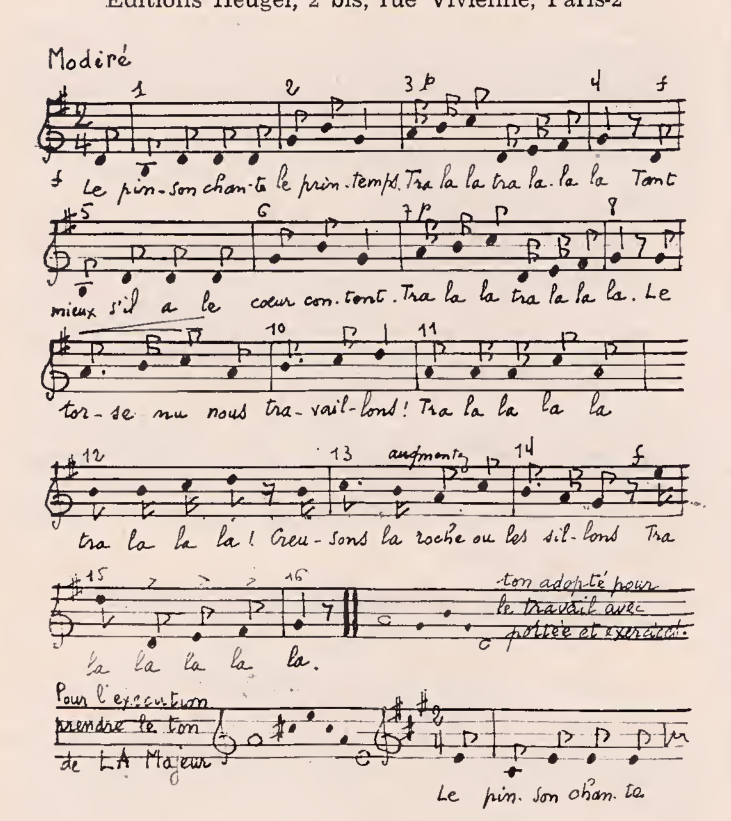
ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

COURS MOYEN

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable à la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

LE PINSON CHANTE

Extrait de l'Anthologie du Chant Scolaire
1re série, 6e fascicule
Editions Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e



2

Sitôt couché songe au réveil,
Trala la trala la la
Et que ton dos brûle au soleil !
Trala la trala la la
Le cœur nous gonfle de chagrin,
Trala la la la trala la la
Il faut pourtant un peu de grain.
Trala la la la la !

3

Octobre amène la gaîté,
Trala la trala la la
Bon vin, que dois-je souhaiter ?
Trala la trala la la
Que tu retrouves, gai pinson,
Trala la la la trala la la
De la gaîté dans nos chansons.
Trala la la la la !

A propos de ce chant, Weckerlin écrit : « C'est à Mulhouse que la présente chanson a vu le jour, lors de la Révolution de 1848. La stagnation des affaires commerciales fit fermer la plupart des fabriques et ateliers. Mais, comme on avait des milliers d'ouvriers sur les bras, on ne pouvait les laisser mourir de faim; on les employa tant bien que mal à des travaux de terrassements auxquels ils étaient assez inhabiles.

Ces pauvres diables se consolaient comme ils pouvaient : par des chansons. »

Les deux couplets suivants qui ne figurent pas dans l'anthologie feront encore mieux comprendre le sens du chant.

« *Les terrassements rapportent peu*
Nous ôtons bien nos blouses,
Nous aimons mieux être devant la table à imprimer
Et rentrer tranquillement le soir ».

et encore

Le rouleau et la perrotine (machine à imprimer les in-[diennes
Tout cela marche par des machines diaboliques.
Plus d'un y a gagné un point de côté
Mais on ne songe plus à lui » (traduction littérale)

CARACTERE GENERAL

Ce qui précède fera mieux comprendre que ce chant, malgré une apparente gaîté, gardera (sauf dans le dernier couplet) une rudesse un peu sévère.

Beaucoup de rythme dans l'ensemble, un mouvement pas trop rapide, des oppositions marquées de nuances, une fin brillante, tels sont les aspects de l'exécution qui accuseront le caractère assez particulier de cette mélodie.

Convenant à des garçons comme à des filles de 10 à 12 ans, il est, grâce à son rythme, accueilli avec faveur par les uns et les autres.

ETUDE

1° Généralités.

Le travail sera toujours conduit avec une mesure imperturbable, les gestes seront très précis, une diction nette sera exigée.

Les voix resteront claires, timbrées, brillantes si possible, mais sans dureté.

Dès le travail on devra obtenir des onomatopées « piano » qui s'opposeront au reste de la phrase. Beaucoup de vie, de couleur sont indispensables.

2° Présentation.

Des ouvriers veulent se donner du cœur pour un ouvrage qui ne leur convient guère : aussi, ils chantent.

Le pinson annonce le printemps — il a le cœur en fête — mais nous... nous devons travailler dur — à la carrière comme à la terre — et cependant nous chantons par ce beau printemps.

Mais, avec le travail les nuits sont courtes, le soleil est harassant, notre cœur n'est pas gai, néanmoins travaillons car il faut gagner pour se nourrir.

Enfin, heureusement octobre avec ses vendanges, et le vin nouveau arrivera, il ramènera la véritable gaîté dans nos chansons.

3° Division du travail par phrase.

Les oppositions de nuances auxquelles nous faisons allusion plus haut sont obtenues par l'ensemble de la classe qui exécutera les 3 couplets intégralement.

Pour la facilité de la lecture sur portée et des exercices, ce chant a été noté en sol majeur.

De plus, la répétition de certaines mesures assez élevées (10-12), risque de fatiguer les voix. Cependant nous ne saurions trop recommander, afin d'obtenir des timbres clairs, de faire *exécuter* ce chant en « la majeur » (ton de l'anthologie) ou même en si bémol.

La portée est tracée au tableau dès le début de l'étude (n° 1 du tableau terminal).

a) « *Le pinson chante le printemps* »

1) Lecture sur portée sans mesure avec le nom des notes.

2) Vocaliser sur « *du* » les sons sur la portée, surveiller la justesse du *si* (mesure 2).

Monter chromatiquement la phrase :

en la bémol .... sur *du*
la majeur ...... sur *dou*
si bémol .... sur *dou,*

en mesure avec des voix claires et « de tête ».

3) Chant par le maître avec les paroles (en mesure) (en la majeur)

Répétition par les élèves.

4) Répétition dans le mouvement
diction précise - chant « non legato »

b) « *Trala la trala la la* »

1) Lecture sur portée sans mesure (attention à la justesse du saut de septième).

2) Lecture sur portée sans mesure en disant *trala la la,* etc.

3) Chant en mesure en demandant la nuance « piano », une émission légère et précise.

en sol majeur
la bémol
la majeur
si bémol

4) Exécution dans le mouvement et la nuance piano-non legato.

c) Enchaînement « a » et « b ».

Sans difficulté du point de vue intonation.

Par contre l'opposition brusque et inattendue de la nuance « forte piano » sera toujours laborieuse à obtenir.

Les explications du maître s'avéreront souvent sans le résultat souhaité.

Seul un geste brusque : les deux mains rapprochées et quasi immobiles à la hauteur de la bouche (mesures 3 et 4), après la battue normale des mesures 1 et 2 permettront d'obtenir avec succès cette opposition.

d) « *Tant mieux s'il a le cœur content*
Tra la la la tra la la la »

Seules les paroles des mesures 5 et 6 diffèrent.

Elles ne présentent aucune difficulté d'adaptation.

La phrase sera donc travaillée directement dans le mouvement avec les nuances et dans la tonalité d'exécution.

e) Enchaînement a-b-d

Voir « c ».

f) « *Le torse nu nous travaillons* »

même progression qu'en « a ».

Veiller à la valeur exacte croche pointée-double croche (mesures 9 et 10).

Observer un léger accent sur les premiers temps.

D'autre part commencer la phrase « piano » et la terminer « forte » grâce à un « crescendo » régulier.

g) Enchaînement a-b-d-f

Voir « c »

En « f » le geste s'amplifiera pour indiquer le « crescendo ».

h) « *Trala la la tra la la la* »

Avec la répétition du si (mesures 11 et 12) la phrase est assez délicate d'intonation, les élèves ayant tendance à chanter si si *do dièse* ré (en la) ou la la *si* do (en sol). Aussi on n'insistera jamais assez sur le travail sur portée.

1) Lecture chantée sans mesure sur portée (nom des notes).

2) Lecture chantée sans mesure sur portée en accélérant peu à peu.

3) Lecture chantée sans mesure sur portée avec le nom des notes; parvenir peu à peu au mouvement.

4) Chant de la phrase en sol

Chant de la phrase en la bémol
Chant de la phrase en la majeur
Chant de la phrase en si bémol

avec les paroles en mesure et avec légèreté.

5) Si l'intonation de la troisième double croche du 1er temps (mesure 11) s'avérait incertaine, il y aurait lieu de prévoir un exercice spécial.

Sur *tra la la la la* (n° 2 du tableau)

a) Chanter les 3 premières notes.

Arrêt sur le point d'orgue, sans continuer.

b) Chanter les 3 premières notes, long arrêt sur le point d'orgue, enchaîner la suite.

c) *id.* mais avec un arrêt assez court sur le point d'orgue.

d) Exécution dans le mouvement.

Bien entendu ces différentes phases du travail seront conduites dans la nuance « piano », la voix étant adoucie à l'extrême sur le point d'orgue afin d'obtenir une justesse rigoureusement contrôlée. Il est préférable de prévoir uniquement le ton de l'exécution pour cette dernière série d'exercices (paragraphe 5).

i) Enchaînement f-h.

Respect des nuances indiquées (crescendo-pp)

Enchaînement depuis le début (voir c).

j) « *Creusons la roche ou les sillons* »

Phrase assez facile.

Même progression qu'en « a ».

Veiller à la brièveté de la double croche initiale. Il est donc nécessaire d'aider les enfants d'un geste court et sec. Croche-pointée, double-croche seront bien précises et sans mollesse.

k) Enchaînement h-j.

Nuance « pp » puis « crescendo », observer le 1/4 de soupir et la double croche (mesure 12).

Enchaînement f-h-j.

Enchaînement depuis le début.

Bien entendu tous ces enchaînements comme les précé-

dents et les suivants sont exécutés dans le mouvement, dans la tonalité d'exécution et avec les nuances.

1) « *Tra la la la la* » (mesures 15 et 16).

Travail sur portée.

Veiller à l'attaque de la dernière double-croche (mesure 14) et à la justesse du saut d'octave.

Bien que la double-croche initiale doive être courte et légère dans l'exécution, il faudra l'appuyer un peu dans le travail si l'on veut en assurer la justesse.

Même progression qu'en b.

Nuance forte, mais de la précision sans lourdeur malgré l'accentuation des dernières notes.

m) Enchaînement j-l

Enchaînement h-j-l

Enchaînement f-h-j-l

Enchaînement depuis le début (voir fin du § k).

n) Mise en place des nuances.

Toutes les nuances auront été amorcées dans le travail.

Se conformant strictement aux indications du texte, le maître les soulignera du geste pour obtenir les oppositions nettes requises. Mouvement modéré sans hâte, sans lenteur non plus.

Respirer toutes les 2 mesures environ avant le commencement des phrases.

4° Couplets.

Couplet 2.

C'est sans contredit le plus rude des trois couplets et le plus amer.

Aussi les 8 premières mesures seront-elles chantées avec une certaine énergie qui n'exclura pas les oppositions des nuances.

De la mesure 9 à la mesure 16, le chant sera un peu moins scandé et un peu plus lié, empreint de tristesse aussi.

Mais au cours de ce couplet le mouvement reste immuable.

Couplet 3. — C'est l'espoir des jours meilleurs et peut-être la gaîté qui renaîtra.

L'expression du visage sera donc souriante et partant l'expression musicale plus gaie, le timbre vocal se devra d'être le plus clair possible.

Cependant le mouvement ne sera pas accéléré.

5° Exécution.

En résumé beaucoup de variété, de vie, de rythme.

Direction précise-énergique-nuances et départs de phrases indiquées par le geste.

Un groupe d'une cinquantaine d'élèves (écoles mixtes ou de garçons ou de filles) convient particulièrement.

6° Place dans une fête.

Fête de printemps.

Fête du travail.

Peut convenir à une fête de plein air.

EXERCICES pouvant être tirés du chant

A répartir sur 2 ou 3 leçons.

Intervalles de septième-neuvième et unisson.

(première idée)

Suite des n[os] 65, p. 19-127 et 66, p. 14-146.

Nous connaissons maintenant les intervalles de seconde-tierce-quarte-quinte-sixte-octave. Nous savons mesurer un intervalle. A la mesure 4 du « *pinson chante* » nous rencontrons un grand intervalle, nouveau pour nous.

La *septième* (en descendant) *do ré* (mesure 3, en sol majeur).

1) Séparons cet intervalle et jouons-le au guide chant. La distance est grande entre ces deux sons.

Partant du do essayons de faire trouver le ré aux élèves.

Jouons plusieurs fois l'intervalle.

Jouons plusieurs fois le ré, puis à partir de *do* jouons do-si-la-sol-fa dièze-mi-ré-do et demandons aux élèves de lever la main lorsqu'ils reconnaîtront le *ré*.

Demandons maintenant aux enfants de chanter do-si-la-sol-fa dièze-mi-ré, puis faisons-leur chanter do *ré*.

Ainsi ils auront l'illusion d'avoir découvert l'intervalle.

2) De combien de sons se compose cet intervalle ?
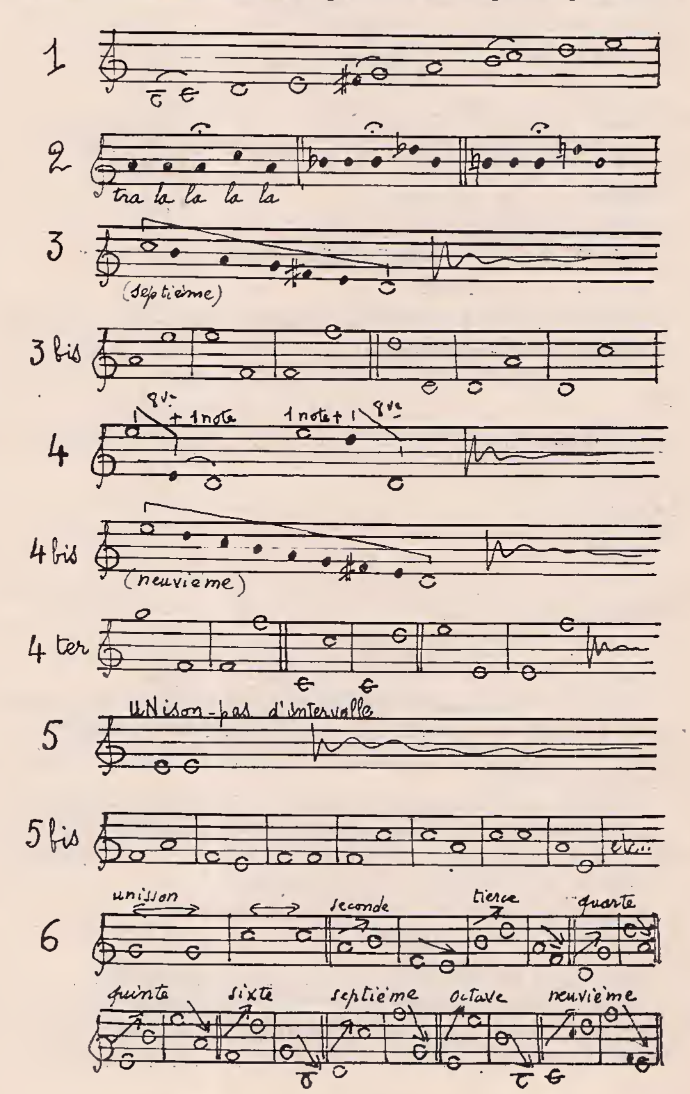
De 7 sons (n° 3 du tableau).

C'est une septième.

3) Rechercher une autre septième dans le chant qui aura été écrit préalablement au tableau).

(mesure 7)

4) Rechercher, chanter, reconnaitre des septièmes ascendantes ou descendantes à partir de n'importe quelle note.



5) Jouer successivement une quinte, une septième, une octave, faire reconnaître la septième.

(N° 3 bis du tableau).

6) LA NEUVIEME MI-RE, mesures 14 et 15.

Jouer directement cet intervalle.

Faire constater qu'il est très grand.

Le plus grand des intervalles que nous connaissons est « l'octave ».

7) Si nous jouons une octave à partir du mi initial nous obtenons mi-mi et le nouvel intervalle est ?... rejouer mi-ré.

Il est donc encore plus grand que l'octave.

Jouer mi - mi-ré.

Il sera alors facile aux élèves de reconnaitre le ré en venant du mi grave.

8) On pourrait ainsi jouer mi ré d'abord, puis ré ré (n° 4 du tableau).

9) Ainsi donc nous pourrons trouver facilement le nom de l'intervalle.

Nous savons que l'octave contient 8 sons.

Nous ajoutons une note à cette octave.

Ce qui nous donne un intervalle de :

8 + 1 = 9 sons : une *neuvième*.

10) Vérifions avec toutes les notes intermédiaires (n° 4 bis du tableau).

11) Si l'on a travaillé « A Lauterbach », faire reconnaître à l'audition l'intervalle de 9e (mesures 4 et 5) (même recueil que « le pinson chante »).

12) Faire reconnaitre des intervalles d'octave et de neuvième (4 ter du tableau).

13) L'UNISSON (mesures 1-5-8-11).

Jusqu'ici, il y a un cas dont nous ne nous sommes pas occupés : la répétition d'une note.

Lorsque nous jouons une même note sur le guide-chant, notre doigt change-t-il de place ? Non.

Lorsque nous chantons plusieurs fois la même note, changeons-nous le son de notre voix ? Non.

Nous ne montons pas, nous ne descendons pas.

14) Donc, nous ne parcourons aucune distance.

Nous jouons, nous chantons.

UN seul son; un son *UNIQUE*.

15) Nous disons dans ce cas qu'il y a un Unisson (faire remarquer le radical UN dans le mot) (n° 5 du tableau).

16) Faire rechercher des unissons dans le chant.

17) Faire reconnaître l'unisson au milieu d'intervalles divers (n° 5 bis du tableau).

18) Avec la collaboration des élèves, dressons le tableau récapitulatif des divers intervalles (n° 6 du tableau).

19) Sur l'échelle musicale n° 1 faisons chanter divers intervalles dans un ordre quelconque.

Nota :

Les intervalles redoublés; les notions de majeur-mineur-juste seront traités dans une série s'adressant aux cours supérieur-complémentaire et classes de 5e.

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 3.500 (35 N.F.).

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *mai*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroit de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 14 (NF. 16 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

AVIS ADMINISTRATIFS

Emoluments assujettis aux retenues pour pensions au 1er janvier 1960

Professeurs licenciés et certifiés :

10e	échelon	705 (1)	16.469 (2)
9e	»	645	15.067
8e	»	590	13.782
7e	»	550	12.848
6e	»	510	11.914
5e	»	475	11.096
4e	»	440	10.278
3e	»	400	9.344
2e	»	360	8.410
1er	»	300	7.008

Chargés d'enseignement :

8e	échelon	560	13.082
7e	»	530	12.381
6e	»	485	11.330
5e	»	445	10.395
4e	»	400	9.344
3e	»	355	8.293
2e	»	315	7.358
1er	»	265	6.190

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques ou spéciaux (degré supérieur) :

6e	échelon	545	12.731
5e	»	495	11.563
4e	»	445	10.395
3e	»	390	9.110
2e	»	340	7.942
1er	»	300	7.008

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques ou spéciaux (degré élémentaire) :

6e	échelon	485	11.330
5e	»	445	10.395
4e	»	400	9.344
3e	»	355	8.293
2e	»	315	7.358
1er	»	265	6.190

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques ou spéciaux non certifiés :

6e	échelon	381	8.900
5e	»	346	8.083
4e	»	317	7.405
3e	»	285	6.658
2e	»	253	5.910
1er	»	210	4.906

***

Examen par un médecin expert des agents victimes d'un accident du travail : remboursement des frais de déplacement

La question a été posée de savoir si un agent, victime d'un accident accident du travail, convoqué par le médecin expert chargé de l'examiner, pouvait obtenir le remboursement des frais de déplacement encourus pour se rendre à cette convocation.

Compte tenu de la décision ministérielle — quand elle est intervenue — accordant le bénéfice des dispositions statutaires relatives aux accidents du travail, il y a lieu de donner une suite favorable à la demande de l'intéressé puisque l'examen subi par cet agent est réclamé par l'administration.

(Circul. du 10-2-60, 2e degré, 2e Bureau; B.O. n° 7 du 18-2-60.)

Abandon de son poste par un fonctionnaire

Les circulaires nos 66 du 15 janvier 1948 et 225 F.P. du 10 décembre 1951, soulignaient que le fait pour un fonctionnaire d'abandonner son poste n'entraînait pas la possibilité pour l'administration de prononcer contre ce dernier une sanction ou de le rayer des contrôles sans engager la procédure disciplinaire prévue au titre V de la loi du 19 octobre 1946. Cette position se fondait sur l'avis n° 242-412 du 3 décembre 1947 par lequel le Conseil d'Etat précisait que « la loi du 19 octobre 1946 ne contient aucune disposition permettant de regarder un fonctionnaire absent irrégulièrement comme renonçant de ce seul fait aux garanties accordées par le statut en matière de sanctions disciplinaires ou de radiation des cadres ».

Or, depuis cette époque, la Haute Assemblée a rendu un certain nombre d'arrêts en matière d'abandon de poste dans un sens constamment opposé à l'avis précité. Aux termes de ces arrêts, le Conseil d'Etat estime en effet qu'en abandonnant son poste, un fonctionnaire rompt de sa propre initiative le lien qui l'unit à l'administration et se place « en dehors du champ d'application des lois et règlements édictés en vue de garantir l'exercice des droits inhérents à son emploi ». Une telle position comporte la suppression des garanties disciplinaires en cas d'abandon de poste. Elle autorise l'administration à prononcer, en dehors de la procédure disciplinaire, l'exclusion du service par voie de radiation des cadres.

Compte tenu de l'autorité qui s'attache aux décisions de jurisprudence de la Haute Assemblée, décisions qui sont d'ailleurs, dans le cas particulier, toutes postérieures à la date de l'avis précité, il y a lieu de considérer le fonctionnaire coupable d'abandon de poste comme ayant renoncé délibérément aux garanties qu'il tient de son statut. La sanction disciplinaire ou la radiation des cadres peut donc être, dans le cas de l'espèce, prononcée sans accomplissement des formalités prescrites en matière disciplinaire.

Il conviendra, préalablement à toutes décisions, d'adresser au fonctionnaire coupable d'abandon de poste une mise en demeure par laquelle il sera invité à fournir ses explications et informé des mesures auxquelles il s'expose en ne déférant pas à l'ordre de reprendre son service ou de rejoindre le poste qui lui avait été assigné.

Bien entendu, la solution préconisée par la présente circulaire en matière d'abandon de poste par un fonctionnaire est valable, a fortiori, pour le personnel non titulaire.

(Circul. n° 463 F.P. du 11-2-60; J.O. du 26-2-60; R.M./F. n° 10 du 7-3-60.)

***

Allocations temporaire d'invalidité - Titulaire d'une rente d'accident du travail admis au bénéfice du statut général des fonctionnaires

I. — Il est inséré dans l'ordonnance n° 59-244 du 4 février 1959 relative au statut général des fonctionnaires l'article 23 bis suivant :

« Art. 23 bis. — Le fonctionnaire qui a été atteint d'une invalidité résultant d'un accident de service ayant entraîné une incapacité permanente d'au moins 10 % ou d'une maladie professionnelle, peut prétendre à une allocation temporaire d'invalidité cumulable avec son traitement et dont le montant est fixé à la fraction du traitement brut afférent à l'indice 100 prévu par l'article 1er du décret n° 48-1108 du 10 juillet 1948, correspondant au pourcentage d'invalidité.

« Les conditions d'attribution, ainsi que les modalités de concession, de liquidation, de paiement et de revision de l'allocation temporaire d'invalidité, seront fixées par

(1) Indice brut.
(2) Traitement brut annuel.

un règlement d'administration publique qui déterminera également les malades d'origine professionnelle. »

II. — Si le titulaire d'une rente d'accident du travail vient à être admis au bénéfice du statut général des fonctionnaires pour compter d'une date antérieure à celle de l'accident générateur de la rente, il cesse de bénéficier de la législation des accidents du travail à compter du jour où intervient la décision de titularisation.

Les fonctionnaires se trouvant dans les conditions définies à l'alinéa ci-dessus disposent d'un délai de six mois, à compter de la promulgation de la présente loi, pour demander que leur soit maintenue leur rente d'accident du travail. Les intéressés seront alors réputés avoir renoncé à bénéficier des dispositions statutaires relatives à la maladie et à l'invalidité du chef des suites de l'accident rémunéré par la rente.

(Loi n° 59-1454 du 26-12-59 - Art. 69 - *J.O.* du 27-12-59 - B.O.E.N. n° 2 du 11-1-60.)

*
**

Relèvement du salaire moyen départemental servant de base au calcul de l'allocation familiale des fonctionnaires de l'Etat en service dans les départements de la Guadeloupe, de la Guyane française, de la Martinique et de la Réunion

A compter du 1er août 1959, les chiffres de 16.750 F C.F.A. sont respectivement remplacés par les chiffres de 18.450 F C.F.A. et de 15.200 F C.F.A. Toutefois l'allocation de salaire unique sera calculée sur les bases de 15.850 F C.F.A. et de 13.050 F C.F.A.

(Décret n° 59-1499 du 28-12-59. - *J.O.* du 29-12-59 - B.O.E.N. n° 2 du 11-1-60.)

DISCOTHÈQUE

(*Suite de la page* 12)

LASSUS (R. de) - Prophéties des Sibylles; Messe « Ecce nune benediute Dominum » 30/33 - DISCOPHILES - 830001
Sept Psaumes de la Pénitence 30/33 - ARCHIV - 14129/30
LE JEUNE (Cl.) - Qu'est devenu ce bel œil ? Voici du gai printemps; Notre vicaire un jour de fête; Perdu le sens devant nous; Las ! où vas-tu sans moi ?; Fuyons tous d'amour le jeu; Psaume XLV « du 3e mode » 25/33 - ERATO - EFM 42049
Première Fantaisie à 4 30/33 - ERATO - LDE 3083
LISZT - Sonate; Funérailles 30/33 - V.S.M. - COLH 72
Valses oubliées Fa dièse M. et La bémol M.; 5 et 11 : Etudes d'exécution transcendante 30/33 - PHILIPS - L 77415 L
MARENZIO (L.) - Dono Cinzia a Damone; Amor è ritornato; Zefiro torna 30/33 - B.A.M. - LD 051
MONTEVERDE - Rimanti in pace; Ond' ei di morte; Come faro cuor mio; Sfovaga con le stelle 30/33 - B.A.M. - LD 051
MOULINIE - Fantaisies 1, 2 et 3 30/33 - ERATO - LDE 3083
MOUSSORGSKY - Tableux d'une exposition (piano) 30/33 - PHILIPS - L 77414 L
MOZART - Trio en Mi bémol M., K. 498 30/33 - ERATO - LDE 3090
Symphonie n° 35 « Haffner » 30/33 - DEUTSCHE - 619169
LA MUSIQUE POUR LE CLAVECIN DURANT LA PERIODE BAROQUE 25/33 - HARMONIA MUNDI - HMC 25112
L'ORGUE A L'OREE DE L'ERE BAROQUE 25/33 - HARMONIA MUNDI - HMC 25109
PALESTRINA - Cantique des Cantiques (extraits) 25/33 - STUDIO SM - SM 33.58
PONCE - Six Préludes 30/33 - DEUTSCHE - 18544
PROKOFIEV - Symphonie n° 5 en Si bémol M. 30/33 - R.C.A. - 630520
Toccata et Prélude 30/33 - PHILIPS - L 00517 L
RACHMANINOFF - Prélude en sol dièse m., op. 32, n° 12 30/33 - PHILIPS - L 77414 L et L 00517 L
RAMEAU - Menuet 30/33 - DEUTSCHE - 18544
SCHUBERT - Moment musical en Ut M. op. 94, n° 1; Impromptus en Mi bémol M. op. 90 n° 2 et en La bémol M., op. 90, n° 4 30/33 - PHILIPS - L 77415 L
SCHUMANN - Toccata, Arabesque, Traumes wurren, Presto 30/33 - V.S.M. - COLH 72
Symphonie n° 3 « Rhénane » 30/33 - MERCURY - 50133
SCRIABINE - Deux Etudes 30/33 - PHILIPS - L 00517 L
SONATES A TROIS A L'ERE BAROQUE 25/33 - HARMONIA MUNDI - HMC 25111
TANSMAN - Suite 30/33 - DEUTSCHE - 18544
TORROBA - Nocturno 30/33 - DEUTSCHE - 18544
VENOSA (G. di) - Luci serene e chiare; Dolcissima mia vita 25/33 - B.A.M. - LD 051
WAGNER - Le Vaisseau Fantôme (ouverture) 17/45 - DEUTSCHE - 30446

LES EDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e

C.C.P. Paris 1360-14

Paul PITTION

Professeur de Pédagogie Musicale

LIVRE UNIQUE
DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 Années

A l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, Cours Complémentaires

— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re année	2e Année	3e Année	4e Année
4,00 NF.	**4,60 NF.**	**5,80 NF.**	**7,00 NF.**

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire) jusqu'au Baccalauréat.

LIVRE UNIQUE
DE DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.

— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.

Textes de 6 et 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.

Progression selon le plan adopté pour le LIVRE UNIQUE DE MUSIQUE ET DE CHANT, chaque chapitre ne traitant que d'une seule difficulté et offrant un très large éventail de textes, soit très simples, soit de difficulté moyenne.

Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves.

Prix : 5,60 NF.

LE
PREMIER LIVRE
DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 2 fascicules

Ouvrage destiné aux Jeunes Elèves de l'Enseignement du 1er Degré et à tous les débutants

Théorie — Solfège — Chant

Illustrations avec courts commentaires

Fascicule I	Fascicule II
20 Leçons claires et brèves	20 Leçons simples
46 Chants et Exercices avec paroles	47 Chants et canons
2,60 NF.	**2,60 NF.**

HENRY LEMOINE & Cie, éditeurs

17, rue Pigalle, PARIS - C.C.P. Paris 5431 - TRI. 09-25

(Extrait du Catalogue général)

SOLFEGES A DEUX ET TROIS VOIX

AUBANEL (G.) : **Solfège rythmique à 2 voix** .. (F.) **2,50 NF**
LOUCHEUR (R.) : **26 Leçons de solfège à 2 v.** (F. à M.F.) **2,50 NF**
NOEL GALLON : **Solfège à 2 voix** .... (M.F. à D.) **2,50 NF**
— **Solfège choral à 3 voix** .. (M.F. à D.) **2,50 NF**
ROGER DUCASSE : **6 Leçons à 2 voix à cht de clés** (D.) **2,30 NF**
SIMON : **Solfions à 2 voix. Initiation au cht choral** (F.) **2,90 NF**
SOHET (S.) : **Le Solfège à l'école (2 et 3 voix) :**
1er Recueil .... (T.F.) **1,60 NF**
2e Recueil .... (F.) **1,80 NF**
3e Recueil .... (Assez F.) **2,50 NF**
VILLATTE (J.) : **Solfège à 2 voix** ...... (T.F. à M.F.) **2,50 NF**

SOLFEGE CHORAL AVEC PAROLES

VILLATTE (J.) : **Livre à chanter pour la jeunesse** (nouvelle éd. 1958). Progressif ...... **3,80 NF**
542 chants ou exercices avec paroles.
Ouvrage refondu en 2 Editions successives.
197 textes nouveaux.

MUSIQUE CHORALE (RECUEILS DIVERS)

		sans acct	avec acct
		NF	
*ASBIL (J.) :	**L'Album à colorier,** cantate pour 2 voix d'enfants	2,00	8,80
* —	**Le Cirque volant,** cantate p. 2 v. enfants	2,40	9,60
* —	**Chansons plaisantes** (2 voix enfants)		
	1er Recueil. 9 Chansons d'après le folklore roumain	2,40	7,30
	2e Recueil. 9 Chansons d'après le folklore français et autres	3,20	8,00
—	**Colindas,** Chts de Noël tirés du folklore roumain (3 v. a cappella)	2,80	
PLE (S.) :	**Chants d'hier et d'aujourd'hui,** 10 chœurs pour voix mixtes	3,20	
—	**La Petite Chanterie,** 12 chœurs pour voix égales	2,50	

VILLATTE (J.) : **Anthologie chorale :**
— 1er Recueil. Ecole française et franco-flamande (12e et 16e S.) .... **3,00 NF**
2e Recueil. Ecole française (17e-19e S.) **3,00 NF**
— **Canons et chœurs :**
1er Recueil. Anthologie du canon (F. à M.F.) **4,50 NF**
2e Recueil. 225 Canons .... (F. à D.) **4,50 NF**
— **Jeunes Voix.** 1er Recueil (Folklore) (vient de paraître) (F. à M.F.) **5,00 NF**
138 chœurs (ou petits chœurs) à 3 v. égales)
— **Pour les chorales de jeunes,** chœurs à 4 v. mixtes (F. à M.F.) Partition .... **3,50 NF**
Parties de v. séparées, chaque ...... **0,50 NF**
— **Recueil à 3 voix :** 170 chœurs (ou petits chœurs) à 3 v. égales .. (F. à M.F.) **4,50 NF**
— **Variétés,** 550 textes musicaux à une ou ou plusieurs voix .... (F. à M.F.) **4,50 NF**

* Les ouvrages précédés d'un astérique existent avec accompagnement d'orchestre.

DURAND & Cie - éditeurs

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : Editions musicales : Opéra 45-74 — Disques. Electrophones : Opéra 09-78

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années.
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Chts et basses.
—	» » Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 2 voix en 2 cahiers.
—	6 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc., etc...).
—	3 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris.)
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours inter-scolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1956).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical).
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FAVRE (G.)	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations)	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131 n° 1 Roi et Dame de carreau n° 2 Vetyver n° 3 Pastourettes n° 4 Enserrée dans le port n° 5 La tour d'amour	3 Vx E

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal - 2e trim. 1960 — Directeur-Gérant : A. MUSSON.